

GAZETTE des BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS
8, RUE FAVART, 8
1889



386e Livraison. Tome deuxième. — 3e période. 1er Août 1889

Prix de cette Livraison : 15 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er AOUT 1889.

TEXTE

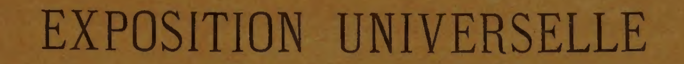
EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

GRAVURES

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

Le dessin de E.-T. Moitte, gravé par Dujardin, doit être placé à la page 48 de la livraison de juillet; LA BÉNÉDICTION DES ÉPOUX sera visée dans la prochaine livraison (La peinture française).

EXPOSITION UNIVERSELLE



LA PEINTURE FRANÇAISE

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

L'Exposition rétrospective est organisée de telle sorte qu'elle semble vouloir jeter un voile complaisant sur ce qui, dans les ambitions de David, était dangereux ou stérile. On y chercherait vainement un *Bélisaire* ou un *Léonidas*. Le côté archéologique de son talent nous reste caché. Pour qui ne le jugerait qu'au Champ de Mars, David a l'air d'un maître qui a un certain goût pour la nature vivante, qui est capable de s'intéresser aux événements et aux passions de son temps et qui est même touché, comme dans le tableau du *Sacre*, des phénomènes de la couleur et de la lumière. Ce résultat ne doit pas surprendre, car toutes les fois que de beaux esprits organiseront une exposition ou un musée, ils y mettront un peu de leur idéal. L'histoire n'obéit pas à de pareils caprices ; elle ne fragmente point le spectacle, elle donne tout, même ce que l'avenir

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. II, p. 72.

condamnera. Et il faut croire, en effet, que le vice d'un système où l'archaïsme était érigé en dogme apparut de bonne heure aux yeux des contemporains de David, puisque, sans parler de Prud'hon, qui prit la parole au nom de la grâce dédaignée, des protestations surgirent du milieu même du groupe que le maître austère essayait d'enrégimenter sous sa discipline. C'est par les siens que David fut combattu.

Gros était son élève et il lui a toujours été dévoué. Il est bon de le savoir par les textes, car les œuvres n'avouent qu'à demi cette filiation. Auprès des gréco-romains de David, les personnages que Gros met en scène ont l'air d'appartenir à un autre monde et ils parlent un langage qui, plus d'une fois, dut surprendre le chef d'école. Il travaille aussi sur le mode héroïque, mais il donne à ses figures une modernité qui intéresse l'histoire : il met dans son art le germe des révoltes futures. Dès l'origine, le groupe qui allait se reconstituer en église sur les ruines de l'ancienne Académie royale n'accueillit Gros qu'avec une certaine défiance : il fut même traité en suspect : en 1792, à vingt et un ans, il prend part au concours pour le prix de Rome et il est battu par un rival insipide. Gros a cependant vu l'Italie et il y a même fait, au temps de sa jeunesse, un assez long séjour. Bonaparte l'avait pris sous sa protection, et l'armée française, qu'il suivit en qualité d'inspecteur aux revues, lui donna des spectacles plus vivants que ceux que David ressuscitait à grands renforts de textes. C'est pendant la campagne d'Italie que Gros commença à avoir une vision un peu nette de son idéal et comprit la poésie des sujets modernes. Comme peintre, il put corriger d'après un bon maître les leçons qu'il avait reçues de David. Ce maître, c'est Rubens qu'il étudia passionnément à Gênes où les hasards de la guerre le conduisirent plusieurs fois. Si l'originalité de Prud'hon consiste à avoir rêvé devant Léonard et Corrège, celle de Gros réside en ce point qu'il lui a été donné de contempler Rubens à une époque où le maître d'Anvers n'était guère moins démodé que les grands Italiens.

Les organisateurs de l'Exposition n'ont pas voulu démeubler le Louvre : ils ont laissé au Musée les belles pages héroïques de Gros, les *Pestiférés de Jaffa* (1804) et le *Champ de bataille d'Eylau* (1808); mais avec les galeries de Versailles, ils ne se croyaient pas astreints à la même discrétion, et ils y ont pris deux œuvres significatives, le portrait du général Fournier-Sarlovèse et le *Départ de Louis XVIII dans la nuit du 20 mars 1815.* Le portrait de Fournier-Sarlovèse est

assez peu connu, ou du moins on ne lui a jamais rendu la justice qu'il mérite. Cette peinture n'est pas datée, mais elle a figuré au Salon de 1812. Gros y fait allusion à la belle crânerie que le vaillant Périgourdin avait montrée lors de l'expédition d'Espagne. Ce bout de papier qui traîne à terre et qu'il vient de jeter avec mépris, c'est la sommation qui lui a été adressée alors qu'il défendait Lugo : le personnage a considéré cette invitation comme une injure et il a bien l'attitude d'un soldat résolu à défendre jusqu'au bout la place dont il a la garde. Quant à la peinture, elle est extraordinaire, et, si l'on songe à la date, elle a quelque chose de paradoxal. Ce portrait aurait dû donner à réfléchir à David et à ses amis. En effet, il est très coloré, l'uniforme militaire ayant fourni de beaux tons harmonieux dont l'artiste a tiré profit et dont il a encore exalté l'éclat par la sobriété du paysage environnant, qui est indiqué plutôt qu'écrit. En outre, la peinture présente, dans les carnations, une superbe fleur de vitalité et de lumière. On y reconnaît, avec la différence des temps, le pinceau d'un maître qui a étudié Rubens et qui l'a compris : on y trouve aussi des fraîcheurs de coloration qui font songer à ce que prépare l'École anglaise ; car ici, Gros est fort en avance sur son époque. Cette belle toile est digne du Louvre, où Gros — on n'a jamais su pourquoi — n'est pas représenté comme portraitiste.

Le *Départ de Louis XVIII* est conçu dans un autre sentiment. C'est véritablement une page d'histoire dont la signification est à la fois intime et solennelle. La scène représentée est dans toutes les mémoires. Napoléon a quitté l'île d'Elbe : il marche sur Paris et déjà il est à Fontainebleau. Il faut se hâter. Dans la nuit du 19 au 20 mars, Louis XVIII abandonne les Tuileries. Accompagné de quelques fidèles et de ses officiers de service, il sort de son appartement et rencontre sur le seuil des gardes nationaux auxquels il fait ses adieux. Des lumières discrètes éclairent vaguement les corridors et les escaliers, et le détail et l'ensemble disent bien qu'il s'agit d'un drame. L'effet pittoresque s'accentue par un certain parti pris de réalité historique où se montrent le courage de Gros et l'énergie de sa protestation contre le style de David. En 1815, Louis XVIII avait soixante ans, mais un embonpoint précoce et maladif l'avait envahi, et le personnage, trop court sur ses grosses jambes, avait moins les élégantes désinvoltures d'un Apollon lanceur de flèches que les lourdeurs et les gonflements d'un hydropique, se dirigeant vers l'hôpital. Avec cela, la tête de lettré et de conteur, le profil bourbonnien que Michaud a si bien gravé sur les pièces de cinq francs et l'amère tristesse d'un

roi chassé par un revenant dont la situation, au point de vue monarchique, est des plus incorrectes. Gros, qui avait toutes les audaces, s'est attaqué résolument à ce concert de difficultés; il a oublié tout ce qu'on lui avait appris de l'art antique, et, décidé à ne rien cacher, il a mis en relief l'aspect douloureux aussi bien que la note pathologique que présentait alors le royal personnage. A son retour en France, Louis XVIII put voir dans cette forte peinture le procès-verbal de sa fuite; ce beau tableau fut, en effet, exposé au Salon de 1817. Ce n'est pas là le premier éveil de l'art moderne, car, à cette date, le jeune Géricault s'était déjà révélé par des œuvres significatives, mais c'est, parmi les créations du temps, une des plus éloquentes, une de celles où l'inquiétude des choses nouvelles s'affirme avec le plus de décision. Dans tous les cas, c'est le démenti le plus caractérisé qui ait, en pleine gloire de David, été adressé au maître réactionnaire. Des conséquences d'une importance capitale étaient en germe dans de pareilles œuvres, et c'est là, en effet, — et dans le portrait, — que doit être cherché le génie de Gros, qui n'a jamais traité de sujets antiques qu'à son corps défendant, et qui a tant aimé la couleur, la vérité et la vie.

Géricault appartient à une autre génération. Né en 1791, il a vingt ans de moins que Gros. Bien qu'il n'ait pas été son élève, il l'a continué, ou du moins il l'aurait pu faire, s'il avait vécu. Nul nom n'est plus digne de respect, que celui de ce jeune homme qui passa comme un éclair dans notre ciel. Même pour ceux qui n'ont pas connu ces temps lointains, le deuil semble encore nouveau quand on songe que Géricault n'avait pas beaucoup plus de trente-deux ans lorsqu'il est mort au commencement de 1824. Il s'était formé dans l'atelier d'un professeur fort sage, Pierre Guérin, à qui il inspirait une certaine terreur. Comme tous les maîtres des grandes époques, il eut du talent de fort bonne heure. Son début reste mémorable. En 1812, Géricault a vingt et un ans et il expose au Salon le portrait équestre de M. Dieudonné, lieutenant des guides de l'Empereur. C'est le célèbre tableau qu'on appelle inexactement l'*Officier de chasseurs*, et dont le Louvre a été autorisé à se dessaisir au profit de l'Exposition du Champ de Mars. Cette peinture, que David n'avait pas prévue, était un événement. Gros se trouvait tout à coup confirmé, sinon dépassé, par un débutant qui avait comme lui le génie du mouvement héroïque et qui montrait dans sa peinture un goût décidé pour les grandes silhouettes sculpturales. L'œuvre venait cependant d'un esprit qui n'avait pas eu le temps de mûrir et d'un talent dont l'ins-



L'OFFICIER DE CHASSEURS, PAR GÉRICAULT.

(Fac-similé de la lithographie de Le Roux, d'après la variante du Louvre.)

truction était encore incomplète. Mais, tout en travaillant chez Guérin, avant d'avoir vu l'Italie qu'il ne connut qu'en 1817, Géricault avait découvert le chemin du Louvre ; il y faisait des copies ; il étudiait même Rubens, au grand regret de son maître qui le voyait avec effroi s'aventurer vers les sentiers douteux. Géricault avait, en effet, entre autres ambitions, celle de ramener l'École vers la technique savante qui consiste à corser la peinture et à peindre largement dans des pâtes généreuses. A ce point de vue, il est vraiment le collaborateur de Gros dans l'entreprise poursuivie contre le procédé mince de David et de ses adhérents. Chez le maître glorieux et chez le nouveau venu, les visées étaient les mêmes et elles sont bien contemporaines, puisque le portrait de Fournier Sarlovèse a figuré au Salon de 1812 non loin du *Lieutenant de guides*. Mais ce n'est pas seulement par la fermeté de l'exécution que ce dernier tableau est intéressant : il révèle aussi un certain goût pour la couleur; la recherche pourtant est plus instinctive que scientifique, et l'on ne sait pas exactement ce que Géricault serait devenu comme coloriste. La vérité, c'est qu'il ne semble pas avoir poursuivi cette étude spéciale et que, de ce côté, il s'arrêta à moitié chemin. Dans le *Cuirassier blessé*, du Salon de 1814, — ce tableau est resté au Louvre, — la recherche du sentiment douloureux a conduit l'artiste à incliner vers les tons foncés, et, plus tard, dans le *Radeau de la Méduse*, exposé en 1819, il crut que le drame ne peut s'exprimer que par des notes sombres et il abusa des bruns, au point d'économiser, sinon de supprimer la mer qui jouait cependant le principal rôle dans le poème et dont les bleus profonds pouvaient lui fournir les éléments d'un contraste tragique. Mais les grandes découvertes ne se produisent que successivement et lorsque l'heure est venue. Géricault a connu Delacroix, le Delacroix embryonnaire de 1822 : il a peint beaucoup trop tôt le *Radeau de la Méduse*.

Géricault avait toujours aimé les chevaux. Dès 1808, lors du court séjour qu'il fit dans l'atelier de Carle Vernet, il s'était intéressé à la cavalerie et il commença, presque enfant, la série d'études qu'il poursuivit jusqu'à sa mort. Pendant son voyage à Rome, sa préoccupation constante était de reproduire sur la toile un spectacle qui l'avait beaucoup frappé, la *Course des chevaux libres*. Sans parler des dessins que conservent les amateurs privilégiés, sans parler du tableau qui a reparu l'autre jour à la vente de M. Secrétan, il reste bien des traces de cette passion de Géricault pour le cheval. On se dispute aujourd'hui ses études, celles qu'il a faites en plein air, dans

la rue ou à l'écurie. Une des plus belles est celle qui est connue dans la curiosité sous le titre les *Croupes*, et dont le propriétaire actuel est M. Bischoffsheim. On peut la voir à l'Exposition. Cette étude, divisée en bandes transversales, représente des chevaux qui, la tête tournée vers le râtelier, sont vus par la croupe. Pour la sûreté du travail, le beau maniement du pinceau, pour le dévouement absolu à la vérité vivante, cette simple étude vaut les tableaux les plus parfaits. On ne se console pas à la pensée que l'ardent chercheur qui avait réuni tant de documents graphiques est mort au moment où il allait utiliser ces richesses.

Charlet n'a pas l'envergure de Géricault; mais il est bien son contemporain. Il n'a qu'un an de plus que lui. Dès le début, il laissa paraître des instincts militaires qui ne purent que se développer dans l'atelier de Gros où il entra en 1817. Nul n'a sacrifié moins que lui au style gréco-romain. La beauté des formes lui importait peu et il a bien souvent exprimé sa pensée dans un langage des plus vulgaires. Je dois avouer que, parmi les hommes de notre génération, plusieurs ont refusé longtemps de croire à Charlet; mais ils furent appelés à réfléchir et peut-être à modifier leur sentiment quand ils surent qu'Eugène Delacroix professait pour son talent la plus grande estime. On doit regretter que l'infatigable dessinateur se soit dispersé en feuilles légères, croquis de toutes sortes, lithographies, aquarelles. Ce sont là sans doute des formes d'art qui peuvent arriver à l'éloquence, — Raffet l'a bien prouvé, — mais au point de vue des collections publiques elles n'ont pas le caractère solennel et la tenue définitive de la peinture à l'huile. Les tableaux de Charlet sont assez rares. Les organisateurs de l'Exposition ont pu, non sans peine, en réunir quelques-uns. Le *Général républicain passant au galop à la tête de ses troupes* (collection de Mme Moreau-Nélaton) est une peinture pleine de mouvement et donne une bonne idée de la verve que Charlet pouvait mettre au service de son pinceau; malheureusement, la tête du général est d'une vulgarité désespérante et il n'était ni utile, ni exact, de faire croire que les soldats de la République obéissaient à des chefs d'une laideur aussi basse, et, disons le mot, aussi canaille. Nous avons là un type mémorable de la trivialité où Charlet s'est si souvent complu. Nous ne pouvions donc l'accepter sans réserve. Ce *Général républicain* reste pour nous le modèle de la peinture désagréable.

Heureusement, quand Charlet a intéressé son cœur à ses récits militaires, il a été fort, et même dramatique. Deux de ses composi-

tions sont significatives sur ce point : le petit *Waterloo* de M. Auguste Cain et l'*Épisode de la retraite de Russie*, du Musée de Lyon. Ce tableau, le plus important et le plus sérieux qui soit sorti de la main de Charlet, est celui du Salon de 1836. Alfred de Musset en a parlé avec admiration : il y voit un « ouvrage de la plus haute portée »; ce n'est pas un épisode, écrit-il, mais « tout un poème ». Et il explique fort bien que Charlet, habile à résumer un funèbre spectacle, a voulu exprimer la misère collective de l'armée traînant dans les plaines neigeuses son infortune sans remède. Pour lui, l'artiste a peint « le désespoir dans le désert ». Avec son ciel sinistre et son horizon désolé, ce tableau donne en effet l'impresion d'une immense calamité, et bien que l'action du temps en ait modifié l'aspect, on comprend quelle émotion il a dû produire en 1836, au moment où Gros venait de mourir, et où l'École pouvait se croire condamnée aux frivoles anecdotes d'Horace Vernet. Il devenait dès lors manifeste que Charlet n'était pas seulement le dessinateur amusé des grognards et des enfants de troupe; on comprit que, comme peintre, il avait la notion des grandes scènes douloureuses; et, en effet, la *Retraite de Russie* est une page tragique. Il était sorti de l'atelier de Gros un souffle généreux dont l'influence paraissait devoir persister et grandir.

Au milieu de ces protestations réitérées contre les doctrines de David, au moment où un rêve d'affranchissement agite tous les cœurs, quel fut le rôle d'Ingres? Peut-être le moment n'est-il pas venu encore d'aborder cette figure mystérieuse que quelques-uns de nos amis ont divinisée et que, pour notre part, nous n'avons jamais bien comprise. Au point de vue des réalités historiques, Ingres est un élève de David; il entre chez lui en 1796 et il travaille avec d'autant plus d'assiduité que les événements du monde extérieur n'ont aucune prise sur son âme. Delécluze, qui l'a vu à l'atelier du maître, raconte qu'une personnalité précoce se révélait chez le disciple, fort soumis en apparence, mais secrètement troublé. Son prix de Rome, conservé à l'École des Beaux-Arts, et qu'il eût été curieux d'exposer, donne la note de son talent en 1801, et les tableaux de sa jeunesse prouvent bien que s'il avait comme David des préoccupations archaïques, Ingres ne cherchait pas tout à fait ce que cherchait le prétendu réformateur de l'École. Quand il alla en Italie, il étudia des œuvres que son maître faisait profession d'ignorer. Bien qu'on ait beaucoup écrit sur Ingres, je ne vois pas que le mot définitif ait été dit sur les origines de ce talent qui resta toujours singulier. Il y aurait là, pour un esprit ingénieux et libre, le sujet d'une belle analyse. Quant à moi, je me

récuse. Pour disséquer, il faut croire, et la foi m'a toujours manqué.

Au Champ de Mars, Ingres est représenté par plusieurs ouvrages importants : quelques-uns datent de sa jeunesse et montrent qu'il a été un élève indiscipliné, ce qu'on ne saurait lui reprocher d'ailleurs, car David était loin de répondre à toutes les espérances qu'il avait



LA PRISE DE CONSTANTINE, PAR HORACE VERNET.

(Musée de Versailles. — Exposition universelle de 1889.)

inspirées. Le portrait de Napoléon Ier dut produire un étrange effet lorsqu'il parut au Salon de 1806. Avec sa tête exsangue et morte et le lourd fatras des oripeaux qui l'enveloppent, l'empereur évoque l'idée d'une image pseudo-byzantine : c'est une « médaille gothique », disait l'auteur du *Pausanias français*. La *Belle Zélie*, du Musée de Rouen, est aussi de 1806. La recherche systématique de l'étrangeté est visible dans ce portrait qu'anime une certaine séduction bizarre. D'après le catalogue de Bellier de la Chavignerie, le tableau de *Jupiter et Thétis*,

du Musée d'Aix, serait de 1811. Cette peinture implique un effort rétrospectif des plus curieux. Le principe en est probablement emprunté à la décoration d'un vase grec. Le dieu, chevelu et barbu à outrance, est assis immobile sur son trône : Thétis, qui a quelque chose à lui demander, s'agenouille à demi devant lui; suppliante, elle renverse sa tête en arrière, elle lève en l'air son bras nu et, avec une familiarité respectueuse, elle caresse de ses doigts effilés la barbe divine. Nul doute qu'il n'y ait une recherche d'élégance dans la longue ligne décrite par le bras élevé de Thétis, son épaule et son dos. Mais une raideur singulière et qui semble voulue, paralyse les intentions de l'artiste, et sa grâce reste hétéroclite. L'œuvre conserve toutefois un attrait inexpliqué et une sorte de barbarie savoureuse. Le talent d'Ingres a traversé une période éginétique.

Ici une vaste lacune se produit à l'Exposition. Dans la biographie du maître, cet hiatus n'existe pas : il est rempli par le *Vœu de Louis XIII*, l'*Odalisque*, l'*Apothéose d'Homère* et bien d'autres œuvres fameuses. Ces pages, dont on peut regretter l'absence, correspondent à l'évolution italienne d'Ingres qui, comme David, était un adorateur du passé, mais qui croyait que le remède aux infirmités modernes devait être demandé, non à l'imitation du bas-relief latin, mais à l'étude des maîtres du XVIe siècle, et de Raphaël plus que tout autre. Sur cette période intéressante, l'Exposition garde le silence. Elle ne reprend Ingres qu'avec le *Saint Symphorien*, exposé au Salon de 1834 et fort discuté, comme on le sait par les témoignages du temps. On a fait venir de la cathédrale d'Autun cette peinture qui a provoqué tant de disputes, et à propos de laquelle le combat pourrait recommencer, si l'esprit de tolérance et peut-être la lassitude ne nous avaient pas conduits au désarmement universel. Le *Saint Symphorien* est évidemment une toile fort ambitieuse, et l'artiste semble avoir voulu y présenter un résumé de son savoir.

Le tableau ayant reparu à l'Exposition internationale de 1855, Théophile Gautier en a parlé avec enthousiasme [1]. A ses yeux, l'œuvre « semble indiquer une certaine préoccupation de Michel-Ange. M. Ingres s'est dit sans doute : ce n'est pas assez d'avoir la composition simple, la forme correcte, le contour précis; il faut montrer que l'on est capable de ces outrances anatomiques tant admirées, qui amènent les muscles à la peau et font de l'homme vivant un écorché d'amphithéâtre; et il a rassemblé dans son tableau

1. Les *Beaux-Arts en Europe* (1855), I, p. 147.

tous les tours de force de dessin imaginables : depuis le *Jugement dernier* de la Sixtine, on n'a rien vu de si savant, de si fort, de si robuste. C'est le *nec plus ultra* du style et de l'art. »

N'en déplaise au maître écrivain, on aura de la peine à trouver dans le *Saint Symphorien*, où s'accumule tant de science, un modèle de composition. Le système auquel Ingres a eu recours, c'est l'entassement : tous les personnages sont serrés les uns contre les autres. Le peintre semble avoir voulu leur interdire la liberté des attitudes et les figer, *ne varietur*, dans le mouvement qu'ils ont adopté. Le tableau est absolument fermé et sans air. C'est une réunion de morceaux choisis et étouffant dans un huis clos absolu. Les pantomimes sont violentes, les musculatures ronflent avec excès, l'exagération est partout. Sans doute, la figure du saint, levant les bras et se précipitant vers le martyre, est animée par un généreux élan ; comme l'a dit Gustave Planche, il y a, dans son visage extatique, « la conscience du ciel qui s'ouvre » ; de tous les personnages qu'Ingres a mis en scène pendant sa longue existence, celui-là est le plus passionné et le plus expressif ; mais, dans l'ensemble, ce tableau est confus, sans émotion et sans lumière. L'avenir s'étonnera de l'intérêt excessif que nos pères ont attaché à cette composition, œuvre d'un italianisme mal digéré.

Ils n'avaient donc pas tout à fait tort ceux qui, en présence des peintures d'Ingres, ne reconnaissaient pas le clair génie de la France et qui, ayant protesté dès l'origine, sont restés jusqu'à la fin sur la défensive. Le procès n'est pas jugé. Sauf dans quelques portraits qui, malgré leur sécheresse un peu coupante, résument une vie intense et s'inscrivent dans la mémoire par un frappant caractère, Ingres n'est vraiment pas le maître du pinceau. Nul ne fut moins peintre. Il ne retrouve les qualités qui le recommandent à l'histoire que dans ses dessins au crayon, dont on peut voir dans une salle voisine une collection merveilleuse. Ici, on rencontre de vrais trésors, des créations d'une vitalité étrange et d'un goût suprême. Il ne nous appartient pas d'apprécier ces crayonnages familiers ou héroïques ; mais nous devions les signaler en passant, car ils démontrent qu'Ingres, si systématique en apparence, a profondément aimé la nature vivante et ils assurent à son nom une immortalité dont ses tableaux seraient impuissants à lui garantir le bénéfice.

Les maîtres dont nous venons de parler sont ceux qui, sous le premier Empire, sous la Restauration, sous Louis-Philippe, ont dévoué leur vie au culte du grand art et essayé de résoudre le problème que 1789 avait posé. D'autres, qui n'avaient pas la même envergure,

ont combattu à côté d'eux et, quoique dépourvus de génie, ils ont tenu une grande place dans la faveur publique, volontiers indulgente pour les gens d'esprit. Nos enfants ne le croiront peut-être pas; mais Horace Vernet a été adoré. C'est, en somme, un assez mauvais peintre : un principe de vulgarité était en lui et il n'a rien fait pour le combattre; il ignore toute poésie; il n'a connu ni la couleur, ni la lumière et ses peintures, où triomphe la prose banale, n'ont jamais passionné les délicats qui n'y trouvaient ni le sentiment, ni une véritable recherche d'art.

Au temps de notre jeunesse, Horace Vernet, très applaudi par la foule, était assez mal coté chez les amoureux du lyrisme : Gustave Planche a souvent parlé de lui avec dédain. « Je hais cet homme », disait brutalement Baudelaire en 1846, et pour beaucoup d'entre nous, Vernet n'avait pas d'autre valeur que celle d'un feuilletoniste, ce qui était alors un mot amer.

Et cependant cet improvisateur, qui faisait de tout excepté de la peinture, a pu, en des jours heureux, peindre des scènes militaires qui avaient un cachet bien moderne et qui, avec les années, sont presque devenues des pages d'histoire. Sa manière est celle d'un greffier sans enthousiasme; il prend des notes rapides et parvient à dresser un procès-verbal suffisamment exact dans un style terre à terre et à qui tout coup d'aile est interdit. Mais ces qualités de sténographe ne sont pas toujours à dédaigner et Horace Vernet en a fait un bon usage dans le récit de nos campagnes africaines. Pour le représenter au Champ de Mars, on a emprunté à Versailles le meilleur de ses tableaux algériens, la *Prise de Constantine*, qui date de 1839. Au point de vue de l'art, il y aurait fort à dire : aucune générosité dans la facture, aucune vaillance dans la recherche du pittoresque ou du style. C'est propre et bourgeois comme un extrait du *Moniteur*. Mais le récit est clair et bien mené. On se rend compte de l'effort que nos troupes ont dû faire pour escalader ces hauteurs, on voit les périls que nos soldats ont bravés et la belle crânerie de ces fantassins qu'aucune difficulté n'épouvante. A l'examiner par le détail, l'exécution est très sommaire et se joue dans l'à-peu près ; mais si ce tableau sent l'improvisation, il a pourtant de l'ensemble et de la tenue. La foule des grimpeurs est animée d'un véritable élan : c'est assurément de la prose, mais elle est bien française et ne doit rien à personne.

L'art dont nous venons de voir un exemple, c'est l'art qui fut à la mode sous Louis-Philippe et dont les productions, terriblement

mélangées, emplissent les galeries historiques de Versailles. Des juges indulgents ont pensé que le mouvement de cette époque ne serait pas complètement représenté si l'on n'ajoutait pas aux œuvres d'Horace Vernet quelques pages de son contemporain François Joseph Heim, né à Belfort en 1787, mort en 1865. L'Exposition aurait peut-être pu se passer du concours de cet excellent homme. Le Musée de la Comédie française a prêté la *Lecture faite par Andrieux*. C'est l'œuvre d'un vieillard au pinceau fatigué. Versailles a envoyé deux toiles que le feu roi devait aimer beaucoup, car elles lui rappelaient son avènement au trône : dans l'une on voit la Chambre des députés présentant à Louis-Philippe l'acte qui l'invite à prendre le pouvoir royal; dans l'autre, dont le style n'est pas meilleur, une délégation de la Chambre des pairs remplit le même office auprès du nouveau souverain.

Ces peintures, curieuses par les portraits qu'elles réunissent, sont d'une extrême faiblesse : l'exécution en est très hâtive et présente dans les visages quelque chose d'innocemment caricatural. Heim a fait des tableaux plus sérieux, des dessins surtout. On en trouvera quelques-uns dans la salle voisine, notamment un portrait de Sosthène de la Rochefoucault, qui a beaucoup de physionomie.

Léon Cogniet a été mieux traité que Heim. Nous avons au Champ de Mars le tableau qui est peut-être son chef-d'œuvre, *Saint Étienne portant des secours à une famille pauvre*. Ce tableau vient de l'église Saint-Nicolas-des-Champs; il a été exposé au Salon de 1827 et il est bien connu. Cogniet, élève de Guérin et grand prix de Rome en 1817, fut un instant une des espérances de l'école. Il n'était pas un classique endurci, il avait connu Géricault, il traitait des sujets patriotiques et s'intéressait volontiers aux choses nouvelles. L'idée que la couleur pouvait être recherchée ne le révoltait nullement. Le *Saint Étienne* est curieux à ce point de vue. C'est un tableau construit avec des tons marrons, des pourpres rompus et des jaunes qui font vraiment très bon ménage. L'œuvre a d'ailleurs un caractère sérieux et recueilli. Cogniet a toujours cru à la sagesse; il a fait de bons portraits et il a formé d'excellents élèves. Sa vie s'est prolongée jusqu'à la fin de 1880, et, au lendemain de sa mort, la *Gazette* lui a consacré une notice spéciale. Elle a dit alors quelle estime méritait ce maître modéré qui, au moment où les écoles étaient en lutte, a été un agent de conciliation.

François Bouchot, dont on parle si peu, avait peut-être des dons meilleurs; il aurait vraisemblablement joué un rôle important si une

mort prématurée ne l'eût enlevé à ses travaux. Né en 1800, il entre chez Gros en 1818, il obtient le prix de Rome en 1823, il expose à partir de 1824, il peint des portraits pour Versailles et il meurt en 1842 au moment où l'on commence à s'occuper de lui. Comme tout le monde, il a aimé les mythologies, mais son aptitude véritable, c'était l'histoire. Son œuvre principale, les *Funérailles de Marceau*, est au Musée de Chartres et elle lui fait grand honneur. Le nom de Bouchot est cependant presque ignoré. L'exposition du Champ de Mars donnera à ce loyal artiste un regain de célébrité. On a emprunté aux galeries de Versailles, où les visiteurs distraits le regardent à peine, un tableau, le *Dix-huit brumaire*, qui obtient un vif succès. Il faisait déjà un très bon effet au Salon de 1840, mais on l'avait perdu de vue et en l'étudiant à l'exposition rétrospective, on s'imagine faire une découverte. C'est la loi : ce qui est oublié est toujours nouveau.

La scène représentée est celle où le conseil des Cinq-Cents, réuni dans l'orangerie de Saint-Cloud, le 10 novembre 1799, est dispersé par quelques grenadiers commandés par le général Bonaparte et où son frère Lucien prononce la dissolution de l'assemblée. Des résistances se produisirent, car la force fit ce jour-là un sanglant outrage à la justice et si les poignards d'Aréna et de Destrem avaient jusqu'au bout suivi leur pensée, l'aigle impériale était écrasée dans l'œuf. La composition est violente; les têtes sont expressives, le drame est partout. Gustave Planche, qui était de fort méchante humeur au printemps de 1840, n'a pas compris ce qu'il y avait dans ce tableau. Il reproche à Bouchot d'avoir étalé sur la toile une multitude de manteaux rouges. Cette couleur, que réclamait l'exactitude historique, domine en effet dans la peinture, mais l'artiste en a tiré un bon parti; il a sagement rompu les tons et l'ensemble n'a rien de brutal et de voyant. La mimique des personnages indignés et furieux, la pâleur des coupables effrayés de leur audacieuse entreprise, la passion qui crispe les gestes, le sentiment de l'injure faite au droit légal, tout est raconté d'un pinceau viril et sans emphase. Les têtes sont d'ailleurs très bien peintes. Quelques-uns se demandent si ce tableau, qui se morfond à Versailles, ne devrait pas rester au Louvre.

Bouchot n'est cependant qu'un homme secondaire et il n'a pas les qualités des grands inventeurs. Il a eu l'estime de certains sages qui se tenaient à l'écart dans la bataille romantique et la foule n'a jamais entendu sa voix discrète. En ce temps où la peinture était mal connue et où la séduction littéraire du sujet emportait tout, le

succès, peu légitime, mais réel, appartenait au sentimental Paul Delaroche. C'est une gloire bien déchue. Néanmoins, on a jugé que ce lettré devait être représenté à l'exposition du centenaire et l'on a fait venir du Musée de Nîmes un tableau jadis fameux, *Cromwell devant le cercueil de Charles Ier*. Cette peinture, dédiée aux âmes sensibles, fut un des événements du Salon de 1831. On n'a jamais bien su si l'idée était absurde ou ingénieuse de figurer le Lord Protecteur ouvrant la boîte funéraire où repose le cadavre du roi décapité. Il est vraisemblable que Cromwell était fort occupé ce jour-là et qu'il avait bien d'autres affaires en tête. Planche a jugé avec des malices qui sont des coups de massue ce tableau à base mélodramatique. Ce qui y manque le plus, c'est la peinture : du reste, toutes les œuvres de Delaroche sont marquées du même cachet : on est accablé par la pauvreté de l'exécution, et c'est une terrible question que celle de savoir pourquoi cet homme d'esprit s'est fait peintre.

Ces œuvres ambitieuses et froides se produisaient au moment où la France brûlait de toutes les fièvres. La situation intellectuelle était admirable, et partout on pouvait saluer un réveil. Des maîtres ressuscitaient l'histoire ; un souffle vivifiant rajeunissait le théâtre ; le chœur des poètes avait commencé sa chanson tour à tour triomphante ou douloureuse; les nobles monuments de l'architecture nationale étaient étudiés et compris, la sculpture elle-même se débarrassait des bandelettes hiératiques dont le réseau l'avait si longtemps retenue captive. Pour exprimer les inquiétudes nouvelles et pour dire nos espoirs, il fallait un peintre. Gros vieillissait, il était perdu pour l'art comme le montre son triste *Diomède* du Musée de Toulouse; Géricault, qui nous eût été d'un si grand secours et qui avait si brillamment indiqué le chemin, était mort en 1824; mais il avait pu d'une voix mourante donner quelques conseils à Delacroix, et c'est en effet ce jeune homme qui fut le héros des batailles commencées et le principal agent de la délivrance.

Tout semble dire que Delacroix ne retrouvera pas au Champ de Mars le triomphe éclatant qu'il remporta à l'Exposition universelle de 1855 lorsque son œuvre presque tout entière s'étala aux yeux du public avec le luxe d'une décoration magnifique et passionnée. Le Louvre, Lille, Lyon, Rouen, Toulouse ont gardé leurs trésors et nous ne pouvons montrer que quelques morceaux, fragments détachés du vaste poème où se sont condensées tant d'angoisses et tant de joies. Toutes ces œuvres sont connues, et il en est peu dont nous n'ayons eu l'occasion de parler, soit à propos des expositions antérieures, soit

au moment où elles parurent dans les ventes fameuses. Toutefois, il y a çà et là quelques notes à prendre. L'*Aveugle mendiant*, prêté par M. Bischoffsheim, c'est Delacroix à l'école : on doit y voir une étude académique, telles que celles qu'on faisait dans l'atelier de Guérin, chez qui Delacroix a travaillé avec Géricault : cette étude, déjà très souple et très lumineuse dans les carnations nues, dut inspirer au sévère professeur les plus belles espérances. Depuis lors, Delacroix a changé de manière, il a déployé l'étendard des révoltes intelligentes, mais il est resté le beau peintre qu'il promettait. Car, ce point doit être remarqué : bien qu'il ait été autant et même plus que son contemporain Paul Delaroche, un bel esprit de tempérament littéraire, un lecteur assidu des historiens et des poètes, il n'a jamais méconnu les possibilités et les conditions de son art spécial et il a toujours fait de la peinture. C'est en ce sens qu'il se rattache aux maîtres vénérés et qu'il les rappelle. Le *Meurtre de l'évêque de Liège*, où la couleur éclate dans la pénombre d'une salle éclairée çà et là de lueurs sinistres, a une chaleur rembranesque, sans parler d'une maëstria d'exécution qui égale celle des plus libres virtuoses; le *Sardanapale*, dont nous avons ici une répétition réduite (à M. Bellino) est l'œuvre juvénile encore, d'un peintre ami des carnations blondes et fleuries, qui connaît Rubens et qui revient d'Angleterre; la *Lady Macbeth* errant une lampe à la main sous les voûtes de son château qu'habitent l'insomnie et le remords est, pour la lumière et pour la mimique, une peinture poignante et bien digne du poète qui l'inspira. Ce tableau, que Théophile Gautier avait pu suspendre à son mur — les critiques étaient heureux dans ce temps-là — appartient aujourd'hui à M. Tabourier, dont la collection, trop peu connue, renferme tant de morceaux précieux. Le *Boissy d'Anglas à la Convention* est le tableau de la vente Saunier, que nous avions rêvé pour le Louvre, et qui fut acheté par le Musée de Bordeaux. Nous avons parlé plusieurs fois de cette composition où la rumeur populaire rugit dans le clair-obscur, où la verve du pinceau prête aux figures une agitation tragique. A côté de cette peinture et de quelques autres que je supprime, mais que je n'oublie pas, voici des lions et des tigres, car Delacroix a été un animalier merveilleux, un véritable frère de Barye. Il faut citer encore deux ou trois chefs-d'œuvre : l'*Hamlet tuant Polonius*, de la collection de M. Chéramy ; l'esquisse de l'*Éducation d'Achille* que Delacroix légua par son testament à Francis Petit et qui appartient aujourd'hui à M. Herz, enfin le *Christ endormi dans la barque*, de la galerie de M. Barbedienne, un des tableaux où Delacroix a dit avec

la certitude de la science, que la couleur peut être le véhicule de l'émotion et du drame. Ces œuvres, et d'autres encore que le visiteur trouvera tout seul, car elles parlent très haut dans le Musée du



LE DIX-HUIT BRUMAIRE, PAR BOUCHOT.

(Musée de Versailles. — Exposition universelle de 1889.)

Champ de Mars, ces œuvres sont la gloire d'une école et la justification des tendresses passionnées et toujours vivantes que les hommes de la génération qui s'en va avaient vouées à Eugène Delacroix. Nous l'aimions parce qu'il parlait en notre nom, parce qu'il disait en un magnifique langage les inquiétudes et les aspirations dont notre

cœur était gonflé. Si nous enregistrons ces émotions romantiques, c'est qu'elles font partie de l'histoire intellectuelle de ce siècle; mais nous ne saurions contraindre les nouveaux venus à les partager dans toute leur intensité. Le temps fait son œuvre autour de nous : le spectacle, en bonne justice, devrait rester le même et aussi l'effet qu'il produit sur ceux qui le contemplent; mais les spectateurs se renouvellent, apportant un idéal modifié et parfois contraire. Nos opinions sont celles d'un contemporain et d'un témoin : elles ne lient pas l'avenir. Elle peut perdre de son parfum, la fleur que nous avons aimée en notre jeunesse. Les œuvres d'art sont soumises à cette loi fatale. Tout est provisoire et fugitif : il est imprudent et inutile d'ailleurs de vouloir apporter une restriction au droit des âmes changées.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)







EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DES DESSINS

1789-1889

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



Tous ces élèves de David, et tous ces peintres militaires de la Révolution nous ont entraîné bien par delà Prud'hon; il nous faut revenir en arrière, car c'est à lui qu'il appartient de nous remettre au cœur un peu de poésie sereine. Au Musée de Dijon l'on a emprunté, dans un bon sentiment, deux dessins de Devosge, son maître. Il semble que sans Devosge point d'explication de Prud'hon, et celui-ci tient dans notre Exposition une place assez capitale pour que son maître y parlât près de lui. Les deux cadres de Devosge sont importants; ils n'ont point tout le caractère que moi, tout le premier, j'attendais de son rôle : ces deux compositions mythologiques sont assez sèches et d'un faire précieux, mais pauvre et sans vigueur, les formes allongées, le lavis timide. Ce n'est point là le dessin large et carré qu'on trouve dans ses élèves, dans Prud'hon comme plus tard dans Rude. Après tout, ces fondateurs d'écoles de dessin, Descamps à Rouen, Devosge à Dijon, même Bachelier à Paris, n'étaient pas tenus à être des artistes supérieurs; il leur suffisait d'un don particulier d'enseignement et de goût, fort indépendant de l'exercice personnel de leur art; et c'est ce don qui a fait leur valeur et notre estime. — L'on comprend d'ailleurs que dans

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVIII, 3e période, p. 353, et t. II, 3e période, p. 40.

l'Exposition qui nous occupe, l'on n'ait rien négligé pour honorer Prud'hon, même en conviant son maître, puisque avec raison les trois artistes dont cette Exposition est la fête sont Prud'hon, Ingres et J.-Fr. Millet. Ils y sont bien représentés, et groupés, chacun, en un bel ensemble, isolés sur le panneau dont ils sont les rois, enfin de façon digne d'eux.

Que deviendrions-nous, grand Dieu! si l'obligeance de M. Marcille manquait à nos Expositions rétrospectives? Il en est la providence, le grenier d'abondance. Dès qu'il s'agit de l'École française, de Chardin, de Prud'hon, de Géricault, c'est toujours là qu'il faut frapper, et toujours la porte se trouve ouverte d'avance, tant cet excellent homme est, aux jours des grandes batailles où doit triompher notre École, le meilleur des patriotes. En 1879, il avait, à lui seul, prêté sept dessins de Prud'hon; cette fois-ci, il en fournit quatorze au Champ de Mars. Je cite à tort et à travers : son pastel de l'Amour, que les lecteurs de la *Gazette* connaissent par un dessin de Français; — le précieux bijou de la femme nue suspendue à un arbre par les poignets, près de l'autel de Mars, et que l'on connaît, je crois, sous le titre de la *Délivrance d'Anzia;* — le *Coup de patte du chat*, délicieux modelé de ce groupe enfantin, exposé en 79, et à l'occasion duquel je rappelais qu'une répétition du même dessin se voyait au Musée de Montpellier; — l'*Innocence et l'Amour*, premier crayonnage et tout d'emportement pour le groupe de jeunes amoureux luttant debout, dont il a tiré, en le poussant d'exécution, l'une de ses compositions gravées; — la *Femme de Putiphar voulant retenir Joseph*, ce dessin d'une si caressante et ardente passion, et que je préfère sensiblement à celui appartenant à M. Tabourier, œuvre de plus grand format et d'un fini trop parfait, où se refroidit la câlinerie voluptueuse de l'amoureuse de Joseph.

Toujours du même cabinet Marcille : — Cinq groupes de *Muses;* — l'*Émulation donnant l'essor à l'Étude*, fragment pour la peinture du Louvre; — la *Constitution française : la Sagesse unit la Loi avec la Liberté*, grand dessin très terminé pour la gravure officielle connue; — une fillette nue assise, la tête appuyée sur sa main droite; — la *Famille malheureuse*, page bien poignante, pleine du sentiment douloureux de ses dernières années, et qu'il a reproduit lui-même par la lithographie, — et la charmante frise de la *Vendange;* — et la première pensée de l'*Entrevue des trois Empereurs* (car ce pauvre Prud'hon, lui qui avait vécu et nous fait vivre encore dans le doux rêve de la mythologie et de l'allégorie, n'a pu échapper, lui aussi, à la peinture historique et à la glorification de la grande image); — et cette étude

superbe de premier jet pour la *Justice divine poursuivant le crime*, prêtée par M. Bonnat; — et ce cadre offert par M. le Conservateur du Musée de Châteauroux où sont réunies les figures élégantes de la décoration tant cherchée des *Saisons;* — et jusqu'à cette jolie frise prêtée par M. J. Ferry, de petits génies aux ailes de papillons, et qui dansent en s'accompagnant d'instruments de musique; — enfin l'ingénieux modèle de carte pour l'Opéra, portant la marque de M. de la Salle, et où l'on voit, en haut, une tête rayonnante d'Apollon, en bas les attributs de la musique, à gauche, sur un piédestal, une muse jouant de la lyre, à droite une bacchante dansant en agitant ses cymbales. — Avouez donc que les Prud'hon ne manquent pas à la fête. Ils sont peut-être moins nombreux, d'un choix moins raffiné qu'en 1879, où les plus étonnants de l'œuvre du maître s'étaient donné rendez-vous; mais le panneau n'en est pas moins merveilleux, et rappelle bien toutes les faces, poétiques, tendres, charmeresses et mélancoliques de l'un des plus beaux génies de la France.

A peine quittons-nous Prud'hon, ce Prud'hon qui nous a fait une oasis si rafraîchissante et si douce, et si noble, et si inattendue au milieu des sécheresses académiques de son temps, que déjà les petits maîtres ne cessent de nous poursuivre à nouveau de leurs coquetteries. Le plus attrayant de ceux-là, Debucourt, dont notre époque est si friande, a dû beaucoup dessiner et colorier, et cependant ses dessins sont fort rares chez nos amateurs. Le sujet de celui que nous voyons ici exposé sous le titre de « le Baiser volé » amusait évidemment son auteur, puisque dans le catalogue Paignon-Dijonval nous trouvons une gouache ainsi décrite : « Une femme assise près d'un poêle dont elle ouvre la porte; la fumée en sort et lui fait fermer les yeux; pendant ce temps un jeune homme embrasse la fille de cette femme. » Même sujet et même dimension; nous avons certainement affaire, en cette vive et claire pochade digne de Frago, et reproduite par les soins de M. de Goncourt, à la première pensée ou à un rappel de la gouache cataloguée par Bénard en 1810. — Notre Exposition, outre ce dessin, a eu la chance heureuse de mettre la main sur un autre Debucourt, prêté par M. Lacroix; il représente les travaux pour la fête de la Fédération du Champ de Mars, en 1790, et je le crois fort bien de lui; il est léger, coquet, curieux d'entrain; la plume, lavée par endroits d'encre de Chine, manque toutefois un peu de consistance; les petites femmes jouant de la brouette au milieu d'abbés et de gardes-françaises et de jolis garçons folâtrant, sont gentilles, finettes, gaies, riant de bon cœur. Ces deux dessins donneront-ils

à eux seuls une suffisante opinion de l'étonnant petit peintre de mœurs auquel nous devons la merveille de la *Promenade du Palais-Royal?* — Le comte Greffulhe a bien prêté, de son côté, une aquarelle importante d'une fête de village attribuée à Debucourt; mais, malgré la gaieté de la scène et la gentillesse des personnages, je ne me tiens pas pour sûr de l'artiste. Je ne dis pas que ce soit là du Swebach, non; cependant, pour l'allongé des figurines et une certaine raideur de la plume, je trouve que cela est plus près de Swebach que de Debucourt.

Grand Dieu! que de Boilly, que de Boilly dans cet entre-bâillement des deux siècles! Dix-sept Boilly remplissent à eux seuls l'un des grands panneaux, plus d'espace que Prud'hon, et presque autant que M. Ingres! Le plus intéressant, le seul intéressant représente une scène populaire de *Distribution de lait en 93*. Une vieille laitière remplit les pots des pauvres femmes et enfants qui entourent sa charrette; lavis très franc et libre, rappelant les larges teintes du pinceau à encre de Chine de Greuze. Joignez à celui-là la *Surprise*, prêtée par M. Lacroix, où une jeune femme tient debout sur un banc un petit garçon effrayé. Ce Boilly-là est bon à voir; il est du plus joli faire particulier de l'artiste, avec son estompage rehaussé de blanc, ses étoffes soyeuses, ses expressions rieuses et calmes. Ajoutez-y, si vous y tenez, le cadre, dans cette même manière habituelle, d'un enfant porté par sa jeune sœur et faisant signe à un épagneul qui saute de joie; — passe encore pour cette feuille où il a réuni la famille Impériale en une scène gracieuse, où l'Empereur s'amuse à regarder son neveu traînant une longue épée. — Mais que me veulent toutes ces facéties de la *Vaccine ou le préjugé vaincu*, ou la *Craniologie*, ou les leçons de dessin, ou de musique, ou ces grimaces de têtes d'hommes à lunettes ou de joueurs ridicules, ou ces scènes de brigands mélodramatiques? Moi qui ai connu jadis l'aimable fils de ce très habile homme, j'affirme que M. Julien Boilly, si respectueux qu'il fût de la mémoire de son père, et justement à cause de ce profond respect, lui eût fait là, en cette délicate occurrence, une place plus mesurée et plus choisie, et se fût gardé de fournir un trop nombreux appoint. — Je m'en veux à moi-même de mon humeur grognonne, mais en vérité, ne vous semble-t-il pas que, pour représenter un temps où le caractère extérieur de notre École fut la grandeur et la sévérité, voilà bien du Directoire, si près de la Convention, si près surtout du Consulat et de l'Empire? Et vous verrez que de sitôt nous n'en sortirons point.

Je me souviens que quand, vers 1845, nous rencontrions aux Salons les paysages de celui que nous appelions le père Bidault, avec leurs feuillés menus et pâlots, leurs troncs bien polis, leurs horizons gris vert d'eau, nous nous attroupions pour pâmer de rire, et quand l'un de nous observait que c'était là l'homme qui, chaque an, faisait repousser d'enthousiasme par le jury les paysages de Th. Rousseau, alors c'étaient des hurlements d'indignation et de malédiction. Eh bien! quand mourut ce père Bidault, l'on vit passer à sa vente des études peintes par lui au temps de sa jeunesse et qui étaient aussi sincères, aussi naïves, aussi légères de touche et plus aptes à préparer de sérieuses compositions que les études de ceux qui les bafouaient de mon temps. Vous en pouvez juger par les échantillons du Louvre. De même pour Demarne, quel paysagiste à petites figures fut plus populaire que Demarne, de 1783 à 1827? C'était, semblait-il, le dernier des héritiers de Téniers et de Berghem, et des plus charmants Hollando-Flamands qui avaient rempli le XVII[e] et le XVIII[e] siècle, et ce qu'on voit de lui en certains bons endroits, au Musée de Cherbourg, par exemple, ne dément point ce renom; il apportait au milieu de ces immenses toiles aux ambitions classiques et empesées, une douce et riante impression de nature, où le soleil ne manquait pas, ni les épisodes égayants, avec un certain arrangement de la vie mi-rustique, mi-citadine de son époque, et pour les apprêts de ses tableaux, on peut dire que ses études de paysagiste, croquis à la plume et lavis, coins de buissons, groupes d'arbres avec éclaircies, ont été innombrables. Impossible d'ailleurs d'y méconnaître le goût traditionnel, le procédé séculaire de son pays d'origine; c'est un Flamand ou plutôt un Hollandais naturalisé Français, par l'esprit de composition et l'ingéniosité de mode et de mœurs de sa seconde patrie.

Nos plus vieux amateurs se souviennent seuls de Demarne; ce fut cependant un autre naturaliste que les Valenciennes et les Michalon de son temps. Taunay avait autant d'agrément que lui, mais combien moins vrai et plus factice dans son expression de la nature vivante et verdoyante! Voyez cette étude à l'aquarelle d'une allée de bouleaux. Lequel de nos peintres d'aujourd'hui, j'entends ceux qui ont fait l'honneur de notre étonnante génération de paysagistes, aurait pris plus de plaisir amoureux à pénétrer jusqu'au vif dans la grâce et la sève de ces arbres élégants, à traduire si juste le ton particulier de ces troncs blancs à reflets bleuâtres, à modeler leurs formes élancées et leurs rameaux balancés?

En ce même temps-là, travaillaient dans la banlieue de Paris deux artistes plus naïfs que Demarne, deux paysagistes plus naturellement rustiques, et qui furent peut-être, sans s'en douter, plus voisins que lui des vrais Hollandais, de Ruysdael et d'Hobbema, c'étaient Lazare Bruandet et Michel. Je regrette que notre Exposition ne nous donne rien à voir des études recueillies par Michel autour de la butte Montmartre. Quant à Bruandet, M. Marmottan a prêté une gouache datée de 1797 et qui nous fait assez bien connaître la manière de traduire la végétation vert bleuâtre, légère et un peu mince, du bois de Boulogne, aux allées mal tracées, tel que les cavaliers de Swebach y galopaient en leurs jours d'élégance.

Le joli petit peintre que ce Taunay ! Souvenez-vous de ses tableaux aux tons gais et harmonieux.

Le dessin qui le représente ici montre un bon curé venant réprimander des jeunes filles et des jeunes gars; il en veut surtout à une fillette grimpée sur un arbre et qu'un garçon aide à descendre; au premier plan à gauche, un âne et un ânon. Mine de plomb et sépia; ce n'est qu'un souffle, mais doux, frais et aimable. — M. Lacroix a sorti de son cabinet un autre Taunay, une aquarelle de « fête champêtre en Italie », et les reflets dorés du soleil italien convenaient à merveille à la palette de celui qui ira chercher le soleil jusqu'au Brésil. Le feuillé de ses arbres me gêne bien un peu; d'ordinaire, Taunay, au moins en peinture, procède par plans plus simples; mais il a tant voyagé!

Voulez-vous mon vrai sentiment? La représentation de cette école qui résulte de l'ensemble des documents ici réunis, n'en est pas la juste image, en ce qui regarde les trente premières années du siècle qu'il s'agit de faire connaître. Il y manque l'élément grave, même l'antipode de cet amusant que seul vous nous faites pailleter ici. Va pour ces très élégantes figures de jeune femme de Gérard, soit de profil, soit assises et retournées dans une attitude nonchalante, telles que sa belle Récamier, reproduite par la *Gazette;* la tournure et la pose en sont bien d'un peintre d'histoire, portraitiste à ses meilleures heures; mais encore un coup le pompeux y manque; et j'y trouverais plus de ressemblance, et ma conscience serait plus tranquille, si j'y rencontrais plus souvent du poncif, voire de l'ennuyeux, comme sont ces études au pastel par Girodet de personnages officiels pour le tableau de l'*Empereur recevant les clefs de Vienne.* Votre lacune est, hélas! trop marquée. Que pesaient, de 1790 à 1820, dans l'enthousiasme public de nos Salons, vos Boilly et vos Swebach et même vos

Taunay, devant les toiles gigantesques et théâtrales des élèves et des arrière-élèves de David? Je le répète, la faute en est certainement à un certain vide des portefeuilles d'amateurs ; mais ce vide au Champ de Mars il faut le combler par l'imagination; autrement l'histoire de notre École y manquerait de justesse.

Depuis l'Exposition posthume de M. Ingres, nous n'avons point, que je sache, vu côte à côte, si ce n'est au Louvre, depuis le legs Coutan, un plus bel étalage de portraits et de compositions du maître. Ce panneau des Ingres est le triomphe du grand dessinateur français; il est aussi quelque peu le triomphe de M. Bonnat, le possesseur fier, à bon droit, de dix-sept de ces merveilles. Plusieurs sont ignorées des amateurs, étant venues chez Bonnat par les routes les plus diverses et souvent les plus écartées. On peut dire que ces 17 morceaux appartiennent quasi tous aux plus belles époques de l'artiste; et le plus curieux à coup sûr est celui qui nous montre Ingres peignant sous une grande voûte de palais romain (serait-ce point au Quirinal où j'ai encore vu, en 1841, la grande toile marouflée?) son *Romulus vainqueur d'Acron*. Le petit homme est là assis devant le coin à droite de son vaste tableau; très grande aquarelle qui fournirait une illustration bien personnelle à l'une des pages de son histoire de jeunesse. — Très belle étude, et très serrée, de jeune combattant étendu mort, pour ce même *Romulus;* mouvements cherchés en double attitude pour les bras; — étude de l'Enfant Jésus pour le *Vœu de Louis XIII*, jadis donnée à Tauzia par le bon M. de la Salle, et acquise dernièrement par Bonnat; — autre étude superbe pour *Roger et Angélique*, — et draperie de saint Jean, pour le *Christ remettant les clefs à saint Pierre;* on dirait, pour la force et la simplicité, d'une grisaille italienne du xve siècle; — des chevaux venus tout droit du Parthénon pour l'*Apothéose de Napoléon* à l'Hôtel de Ville; — mais avant tout, cette étude d'une beauté terrible, l'une des plus magistrales qu'il ait jamais pu tracer, aussi puissante et violente que les plus tourmentés Michel-Ange, le licteur au torse énorme et qui se tourne au premier plan du *Saint Symphorien;* de la même qualité non moins superbe, les draperies de l'autre licteur de droite. Ces deux feuilles sont, je l'avoue, du plus beau de la série. — Mais ne croyez pas que les compositions manquent : c'est l'*Entrée de Charles V à Paris;* c'est le *Philippe V donnant la toison d'or au maréchal de Berwick*, et vous en connaissez les tableaux; le franc croquis à la plume lavé d'encre, de la collection Bonnat, est, soit dit en passant, bien supérieur à l'autre composition plus complète mais trop finie, à

l'aquarelle, qui est là près à un rang plus élevé. — C'est une aquarelle sur papier pelure, comme le *Virgile*-Reiset, de l'*Odalisque au bain*, la fameuse *baigneuse* du Louvre, vue de dos, assise dans une salle de bain dont le second plan est peuplé d'odalisques nues et prenant leur goûter, tandis que l'une d'elles danse au son d'un tambour de basque que frappe une négresse. C'est là un dessin d'arrière-saison (il est daté de 1864), un peu froid de pinceau mais très caressé et si curieux par son complément de figures accessoires, que la *Gazette* a cru devoir le reproduire ici. M'est avis qu'il a dû garnir ce fonds avec les figures et groupes divers d'odalisques dont il avait rêvé, de très ancienne date, de composer un tableau, projet qui aboutit en ses dernières années à la toile exécutée pour le prince Napoléon, et dont celui-ci ne tarda pas à se séparer. — Et tout cela n'est rien à côté du choix que possède là Bonnat de ces petits portraits, à la mine de plomb, merveilles de l'art, que l'on connaît sous le nom de crayons de M. Ingres : M. et Mme Cavendish-Benting, datés de *Rome 1816*, celle-ci, avec sa folle coiffure de toque à panache, et si Anglaise dans sa grimace de blonde maniérée, et ses modes prétentieuses de voyage, observées de plus haut par un œil impassible d'artiste, amoureux de toute nouveauté délicate à traduire. — Deux ans avant (*Rome 1814*), il dessinait d'après Mme Chauvin, femme d'un paysagiste fort renommé à Rome en ce temps-là, et en démêlant dans sa fine tête un caractère quasi indien, l'un de ses plus séduisants crayonnages, perle de la série Bonnat; d'autres Ingres sont aussi raffinés d'outil, nul n'a été plus légèrement ni plus sûrement caressé que celui-là. — Et l'image de son mari n'est pas indigne d'un tel voisinage; vous le voyez ici, de la meilleure pointe lui aussi, un excellent portrait de confrère, chapeau sur la tête, les yeux vifs et bouche souriante, tenant un carnet de la main gauche, assis et drapé dans son carrick. — Ce n'est point pour médire de cet autre étonnant crayon de femme, Mme Besnard, debout sur la terrasse de la Trinité des Monts, auréolée d'une large capote et avec son ombrelle rabattue sur son bras. Ingres, qui la dessina à Rome en 1819, lui a donné cette bouche en cœur qu'on retrouve souvent en ses portraits de femme; figure aussi étudiée en sa singularité que celle de Mme Cavendish, par un homme qui, pour son propre plaisir, n'a pu se priver du moindre détail des palmes d'une écharpe indienne. — Ajoutez ce Thévenin, daté de Rome, 1816, dont la tête est à la fois si irrégulièrement et si savamment construite et si parlante, et les vêtements entre-bâillés et rejetés si librement. — Enfin cette petite tête de

l'homme à favoris coupés ras, figure de chat, si finement modelée et ébouriffée, signée *Ingres à Rome, 1814*, et qu'avait possédée Lehmann. — Et ce lot extraordinaire, sorti de chez Bonnat, s'est grossi, chemin faisant, par des prêts de nombreux amateurs ; de là le grand dessin de l'*Apothéose d'Homère*, je parle de la dernière forme que le grand maître vieillissant avait donnée à sa chère conception du Louvre, en y ajoutant nombre de personnages nouveaux, et où il avait fait entrer toutes les idoles de sa pensée. — De là l'*Odalisque* assise et jouant de la mandoline, signée *Ingres, Rome, 1839*, et prêtée par un amateur de Versailles, figure extrêmement finie comme une porcelaine Jacquotot, mais aussi très savamment modelée, et qu'il a reportée dans la composition de l'odalisque étendue et se tordant. — Et la composition complète de l'*Apothéose de Napoléon* pour l'Hôtel de Ville de Paris ; — et la tête de la *Vierge à l'Hostie* ; — et ce portrait d'Alaux, signé *Ingres, 1818, Rome*, et prêté par M. Rouart; ah! le joli crayon, joie et orgueil d'une famille, et si ressemblant qu'il me rappelle encore le brave homme, en large chapeau, du temps des jurys de 1852, et qui avait été directeur de l'Académie de France à Rome; — et le portrait de « M. Poublon, homme d'affaires de la maison de Berwick d'Albe », dessiné à Rome en 1817, sans doute à l'époque du tableau de Philippe V. — Et ces deux excellentes et si avenantes figures de bonnes dames, dont il s'est appliqué à exprimer la douceur si naturelle et le sourire d'honnêtes femmes; et la signature fait entrevoir pour l'avenir tout un poème de fidélité, de protection et de reconnaissance : *Ingres à son ami monsieur Balze, 1828*. — Le petit portrait d'une jeune femme à la bonne figure ronde et souriante, en costume italien, collier de perles au cou, et sur lequel je lis : « Ingres à sa bonne sœur, » ne crie pas si fort le nom du grand artiste; mais il en est un qui me paraît fort douteux : c'est le portrait de la femme à turban. La signature ne me semble pas incontestable, le maniement du crayon noir encore bien moins.

Entre les peintures qui ont fait de M. Ingres l'un des maîtres dominateurs de notre école et lui assurent l'une des trois ou quatre plus hautes places dans l'histoire de l'art français, entre ses peintures, dis-je, et ses dessins, ces petits portraits de la mine de plomb, son gagne-pain de Rome et de Florence, on en est à se demander aujourd'hui si ceux-ci ne lui seront pas dans l'avenir un titre plus étonnant au renom très mérité du plus grand dessinateur de notre siècle. Dans les études dessinées par lui pour les compositions qui ont fait sa gloire, on trouve une telle énergie, une recherche de

trait tantôt si vigoureuse, et tantôt si fine et si délicate et toujours passionnée, que la palette ne saurait que refroidir de telles prises de corps de cet étonnant génie avec la nature. Chez lui cette lutte est tellement personnelle que, malgré son omnipotente influence sur ses élèves, il n'a pu la leur souffler tout entière. Ses plus fervents, ses plus fidèles, ceux à qui il a le mieux montré en quelles empreintes de ses pas ils devaient poser leurs pieds pour avancer vers le beau, n'ont pu, quelle que fût leur foi profonde dans les préceptes et les procédés du maître, arriver à cette captation de la réalité par son œil et ses doigts. Flandrin, Lehmann et Amaury Duval ont pu déguster et poursuivre le secret de sa manière; ils ne l'ont pu atteindre, et Flandrin a beau garder dans ses dessins un charme attendri de peintre religieux, ses études à côté de celles de M. Ingres sont débiles et ternes, et bien que cherchant la nature de bonne foi, ne donnent idée que de son sentiment et non de ce qu'il voit. Lehmann comme dessinateur est plus près de son maître et ce qu'il crayonne vaut mieux que ce qu'il peint.

Le *Christ couronnant la Vierge*, par Hippolyte Flandrin, est un bon carton, composé avec onction, de l'une de ses plus belles peintures décoratives. Les deux figures sont dessinées très purement d'un trait de sanguine, l'impression en est pieuse et élevée, mais froide, faute d'un accent un peu plus magistral; j'ai gardé meilleur souvenir d'un dessin de la *Cène* de Saint-Séverin, que possédait son ami Timbal; mais il nous suffit ici du cadre des six dessins pour une autre *Cène*, où l'on retrouve, dans son premier germe, toute l'élévation et la dévotion de son noble esprit. Il est certain que ces peintres naturellement religieux comme Flandrin, qui par tempérament appartiennent autant à la famille du Fra Beato, de Lesueur et d'Overbeck qu'à celle de M. Ingres, ne prennent toute leur valeur que par la muraille sacrée qui les soutient et les fortifie. Ses figures acquéraient plus de fermeté et de caractère dans la frise de Saint-Vincent-de-Paul ou dans les compositions de Saint-Germain des Prés, qu'elles n'en avaient tout d'abord emprunté à la nature dans les études de ses portefeuilles. — De même pour ses portraits dessinés à l'exemple de son maître : trop de douceur et de monotonie dans le crayon, même devant ses plus chers amis comme Ambroise Thomas. Jamais un moment d'emportement dans le rendu d'un trait particulier du visage ou d'une pose expressive ou d'un pli du costume; une vue juste, toujours égale et respectable du personnage, qui donne un air de famille, de grave famille lyonnaise, à tous les gens d'honneur que lui et son frère Paul ont crayonnés.

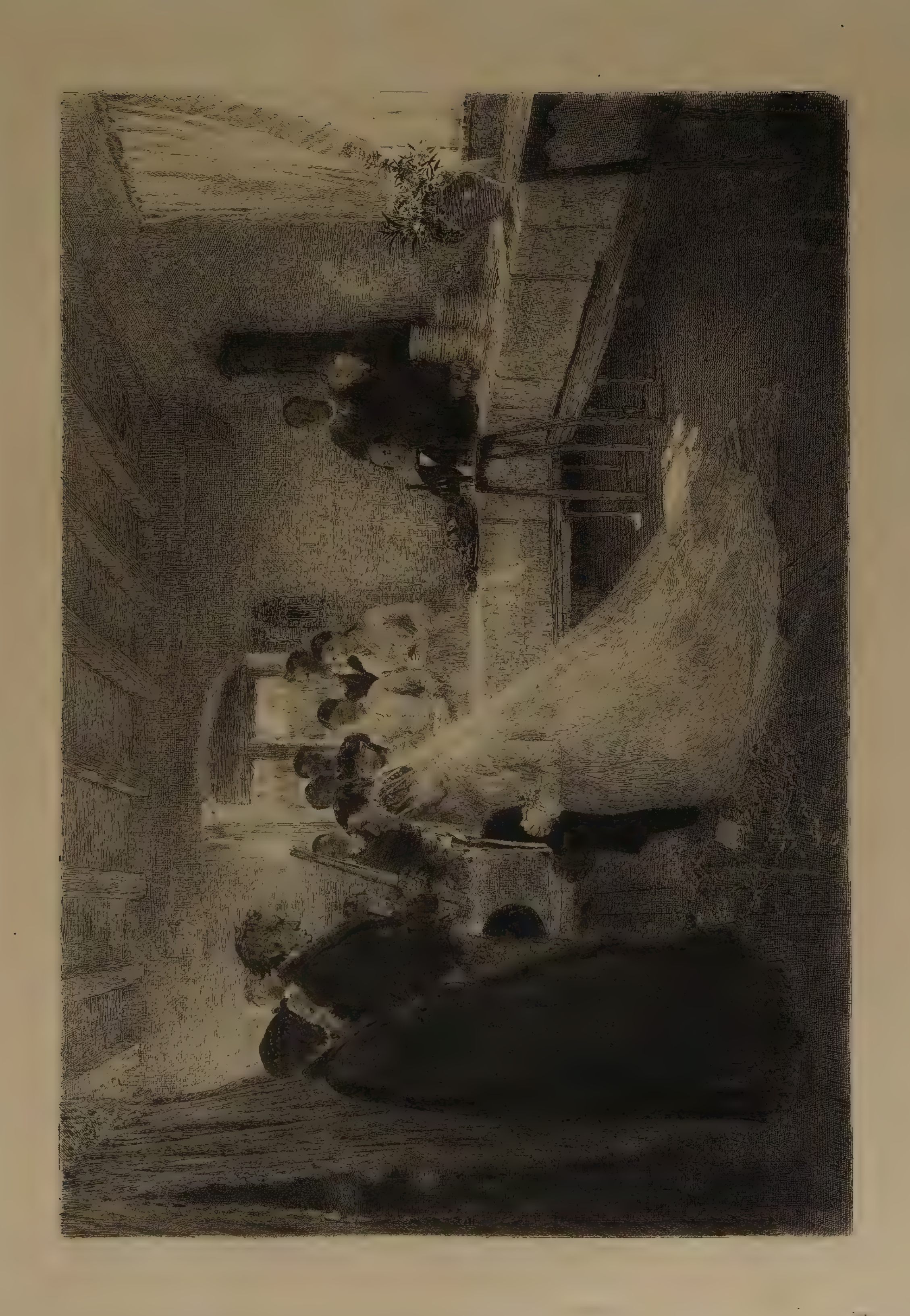
Mais avant Hippolyte Flandrin, était sorti de l'atelier de M. Ingres, un autre Lyonnais qui devait laisser dans notre temps une trace assez personnelle, Paul Chenavard, que l'on peut juger ici par l'un de ses grands cartons, le meilleur peut-être de ceux destinés à dérouler, sur les murailles du Panthéon, « la vie de l'Humanité » et qui appartiennent maintenant au Musée de sa ville natale : *Le Triomphe romain passant au-dessus des Catacombes*. J'ai eu un rêve jadis : c'eût été de placer cette composition, si grande dans son ingéniosité, au-dessous du cul-de-four en mosaïque d'Hébert, dont Chenavard, dans le principe, avait reçu la commande; cette noble conception, synthèse du monde qui finit et du monde qui commence, étant, sous la direction de l'artiste, répétée en grisaille, eût fait un support admirable, à la demi-coupole où éclate la gloire du Dieu protecteur des Francs. — Chenavard a encore ici son œuvre de début : *Mirabeau apostrophant le marquis de Dreux-Brézé*. C'est tout ce qu'il faut pour représenter un homme qui a peut-être donné moins de son robuste cerveau à l'art qu'à la philosophie; en ce sens il fut bien inférieur à Flandrin pur artiste, et ne dépasse pas la taille d'un bon collaborateur de Lebrun, dessinateur exact mais sans raffinement. — Et puisque nous sommes dans les graves dessinateurs de cartons pour peintures murales et pour le Panthéon, je veux, sans plus attendre, noter ici, entre les plus honorables de l'Exposition, ceux que le pauvre Maillot avait exécutés avec une conscience si obstinée et si renseignée, pour sa coupole de la Légion d'honneur et pour sa chapelle de Sainte-Geneviève dont il ne lui a pas été donné de voir maroufler les derniers panneaux. — Lui-même qui était un juste et un modeste, eût cédé le pas à son plus jeune concurrent du Panthéon, à ce compatriote de Flandrin et de Chenavard, à Puvis de Chavannes. Celui-ci a prêté à l'Exposition des fragments d'un caractère superbe pour ses grandes peintures d'Amiens et de Poitiers. Rappelez-vous le morceau de la vieille fileuse avec le vieux mendiant près d'elle; rappelez-vous cet évêque avec son clergé venant bénir un guerrier à cheval que supplient de pauvres captifs accroupis auprès des chevaux; rappelez-vous ces deux hommes debout écoutant la parole d'un troisième assis; rappelez-vous le groupe des cinq forgerons. — Nous avons vu cela jadis rue Lepelletier et Puvis nous y avait été révélé à tous, par l'ampleur de la forme et le serré puissant de la nature fortement ressentie, comme un grand dessinateur, de la famille des plus fiers Florentins du XVIe siècle, des plus proches cousins d'André del Sarte. Aujourd'hui parmi ceux de

son siècle, il garde son grade et se maintient entre les plus hauts.

Toutefois l'on peut dire de l'influence de M. Ingres, que le foyer en était si ardent au fond du puissant et impérieux génie de ce grand artiste, qu'elle n'avait pas attendu pour se manifester la dispersion de son atelier; elle avait agi, comme malgré eux, sur des hommes jouissant déjà d'un grand renom, dès avant le *Saint Symphorien*, dès le *Vœu de Louis XIII*, alors que M. Ingres était enrégimenté, sans s'en douter, parmi les romantiques, c'est-à-dire parmi les démolisseurs du groupe classique. M. Ingres, parallèlement à son atelier personnel, a été le père et l'aïeul de l'atelier de P. Delaroche, continué par Gleyre, c'est-à-dire de la très active petite école des néo-grecs; il a été le maître de la moitié d'Ary Scheffer. Je dis la moitié, car il arriva à cet artiste distingué, déjà très tiraillé par la littérature de son Allemagne natale, et qui avait été, au sortir de l'atelier de Guérin, conquis par l'influence de Géricault et de Delacroix, de ne savoir se défendre plus tard contre l'attrait du dessin d'Ingres, appliqué par lui à des sujets d'un certain charme poétique; de là toute la seconde partie de son œuvre, qui lui mérita tant de faveur de la sentimentalité féminine dans l'aristocratie européenne. Au premier rang des ouvrages de cette catégorie se place la *Sainte Monique et le Saint Augustin*, dont nous voyons ici le crayon très terminé et daté de 1845. Le sentiment éthéré y est, surtout dans la *Sainte Monique;* mais la science du modelé que n'oublie jamais M. Ingres, même en pareils sujets mystiques, se cherche en vain dans celui-ci : les membres et les mains sont en bois.

Même accident a bouleversé la carrière d'un autre esprit inquiet, tout au moins aussi distingué par les dons les plus rares de l'intelligence, et mieux ouvert peut-être à l'art véritable qu'Ary Scheffer, je parle de Chassériau, qui, lui, avait débuté par la discipline de M. Ingres, pour se jeter bientôt dans l'effervescence passionnée de Delacroix.

Les deux portraits au crayon de Mme Chassériau sa mère, daté de 1840, et d'Alexis de Tocqueville, daté de 1844, — celui-ci assis de face, le corps un peu flottant dans sa redingote, physionomie très fine, — sentent encore à plein l'enseignement relevé du premier maître. Le carton de la *Paix*, pour cette belle peinture monumentale qu'hélas! on n'a pu sauver des ruines du palais du Conseil d'État, ce carton nous est tout du moins une manière de consolation, elle nous permet de mesurer à demi ce que fut l'homme en son dernier vol, cet homme d'une nature très personnelle quoique puisant ouvertement





aux sources des deux principes opposés, sympathique à la fois aux jeunes poètes et aux jeunes peintres, et qui est demeuré l'intermédiaire étrange et mystérieux entre Delacroix et les plus raffinées intelligences de notre école nouvelle, Gustave Moreau, Delaunay, Fromentin, pour aboutir en seconde génération à cette singulière pondaison d'élèves de Cabanel que couvait Fromentin en ses dernières années, les Henry Lévy, les Humbert, les Cormon.

Moins heureux que M. Ingres, M. Heim ne figure point ici par quelqu'une de ses études de peintre d'histoire et c'est grand dommage pour le vigoureux auteur de la *Prise de Jérusalem* et de *Saint Cyr et sainte Juliette* et du *Martyre de saint Hippolyte;* mais on y retrouve, Dieu merci, trois ou quatre des très curieux petits portraits dessinés par lui en vue des tableaux commandés sous la Restauration et qui devaient représenter le *Roi distribuant des récompenses aux artistes*, une *Lecture au Théâtre-Français*, une *Séance de l'Académie française*, et le *Roi recevant les Députés et Pairs de France*. Tous les amateurs connaissent la si intéressante série de ces personnages historiques crayonnés en pied, que possède le Louvre. Quelques-uns, et non des moins habiles, étaient restés en dehors de l'acquisition du Musée, et M. Rouart a pu prêter au Champ de Mars l'étude, — au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier bleuâtre, comme tous ceux que nous savons, — du vicomte Sosthène de la Rochefoucauld, de M. de Caillaux, portrait bien plus ressemblant que celui peint dans le tableau des récompenses aux artistes, tous deux debout, et datés de 1826, et d'Alexandre Duval, le gros dramaturge, cou et tête de taureau, assis de profil, très bon dessin regrettable pour le Louvre, daté de 1827, et destiné au tableau de la *Lecture au Théâtre-Français*.

Pour rappeler décemment le talent plein de ressources de M. Aug. Couder, l'auteur du *Lévite d'Éphraïm* et des *États généraux*, l'on a choisi le large cadre, pullulant de petits personnages, qui représente une revue au Champ de Mars, pour la fête, j'imagine, de la Fédération.

Son aîné dans l'atelier de David, Pagnest fait encore ici meilleure figure avec son esquisse coloriée sur dessin à la plume du portrait célèbre de M. de Nanteuil-Lanorville, mais surtout avec la très belle étude au crayon noir, pour portrait de vieille femme, dont la tête seule est déjà peinte et modelée et d'une vie extraordinaire.

Les grands dessinateurs de notre siècle, ceux dont le crayon a inventé, par instinct génial, des procédés d'expression et de métier adoptés par leurs contemporains, après Prud'hon, c'est Ingres, Géricault, Delacroix, Decamps, Meissonier, Aligny et Huet, Daumier,

Gavarni, J.-F. Millet. Autour de chacun de ces noms se groupe leur famille. La famille de Géricault c'est Charlet, Léon Cogniet, Eugène Lami, Bellangé, H. Vernet, Sigalon. Delacroix vient de Géricault, mais autour de lui se rangent, comme sortis de la même souche, Ary Scheffer, L. Boulanger, les Deveria, plus tard Chassériau, plus tard Gustave Moreau. Ce Géricault est le mâle par excellence. Il a gardé de la génération qui l'a enfanté le génie épique ; s'il est rénovateur c'est par force de tempérament personnel et non par système; c'est lui le procréateur du monde nouveau, de la palette nouvelle; sa verve de jeunesse a tout transformé. En la surabondante fécondité des quelques années qu'il avait à vivre, il a entrevu et poussé jusqu'au bout tous les genres auxquels son robuste dessin et les éclats de sa coloration puissante pouvaient assurer l'avenir; et l'on peut dire que depuis 1824 tout ce qui a travaillé en dehors de M. Ingres, peintres d'histoire et de batailles, animaliers, peintres de marines, tous ont vécu de Géricault.

Nous ne pouvions manquer d'une étude pour la *Méduse*, et elle y est prêtée par Bonnat. Nul peintre n'a cherché avec plus de conscience que celui-là, et de souplesse d'imagination, les plus variées combinaisons de groupes, de mouvements et d'expressions pour les compositions qu'il avait en tête. Je ne parle pas de ses études de chevaux qu'il dessinait incessamment d'après nature et parmi lesquelles il n'avait eu qu'à puiser, pour en composer ses courses et scènes équestres. Mais pour ses vrais tableaux, Géricault procédait d'autre façon, en peintre d'histoire qu'il était, et je ne sache personne qui, depuis Poussin, ait tourné et retourné plus obstinément, en cent croquis différents, la conception première qui lui était venue de son sujet. Delacroix, à son exemple, et poussé du même instinct, a fait de même, et son crayon, à lui aussi, fut infatigable.

C'est ici que se rouvrent d'eux-mêmes les inépuisables portefeuilles de M. Eud. Marcille, et que nous apparaissent de Géricault le superbe dessin à la plume, les *Dompteurs de taureaux furieux à Rome*, très important et très vigoureux morceau qui nous montre le maître dans toute sa verve d'énergie; — et aussi la course antique des chevaux en liberté, autre feuille d'un caractère tout à fait grandiose, qui nous ramène par le souvenir aux beaux Florentins et Romains du XVIe siècle, aux plus nobles contemporains de Michel-Ange et de Raphaël, aux Polydore et aux Bandinelli. — Notons aussi le nègre à cheval suivi de ses sauvages et se précipitant sur des fusils de soldats européens; crayon noir, rehaussé de blanc, et d'une exécution un

peu brutale, connue d'ailleurs par la lithographie. — Et la marche de Silène, à la plume sur papier bistré et rehaussé de blanc; bonne bacchanale, où la plume a seulement le tort d'un peu trop parafer. — Ajoutez-y une étude à la grosse plume, qui me semble du temps du voyage de Rome, un homme nu qui en entraîne un autre, tête renversée, derrière son dos, — et, du fonds de Bonnat, l'aquarelle d'un personnage turc debout et en ample costume. — Pour un si grand metteur en branle que Géricault, pour l'intarissable qu'il était, pour le feu qu'il a allumé, peut-être n'est-ce pas tout à fait assez.

Ils étaient deux ou trois autour de Géricault, assidus dans son atelier, répétant ses lithographies, et que nous avons connus très tard parmi nous, L. Cogniet, H. Bellangé, Eug. Lami. De Léon Cogniet nous avons là le *Coup de feu* au coin d'un mur croulé, bonne aquarelle, prêtée par son élève Bonnat, et qui sent encore tout chaud le groupe des dessinateurs militaires de la suite du maître; plus, quelques compositions de batailles du temps de la Révolution. — Quant à Bellangé, il avait, plus fidèlement encore prolongé, jusqu'à la fin du second Empire, la tradition de Géricault et de Charlet, témoins les deux fort belles aquarelles, la *Charge des cuirassiers a Waterloo*, datée de 1863, et cet héroïque bataillon carré où les grognards croulent l'un sur l'autre autour du drapeau maintenu debout.

Mais le grand élève de Géricault, celui qui a doublé le génie de son maître de son propre génie, c'est Delacroix; c'est lui qui en passionnant, et en enfiévrant, même au prix d'une certaine irrégularité dans les formes, ce que le Normand, de santé si vigoureuse, avait gardé de puissamment correct par le respect d'une certaine tradition, a fait rendre à sa palette des effets de sonorité et d'harmonie, de poésie étrange et douloureuse, des gammes nouvelles de colorations expressives appliquées aux sujets de la plus haute histoire, et jusqu'au paysage, tout un monde de sensations profondes, non entrevu par le maître, sous les yeux duquel il avait peint son *Dante*.

Pour expliquer la rivalité fameuse d'admiration et d'influence qui a partagé notre siècle entre Ingres et Delacroix, la balance des œuvres exposées n'est vraiment pas assez égale. Le groupe des Delacroix serait peut-être suffisamment nombreux, mais il n'est pas très important par le choix des morceaux. Je répète donc que cette exhibition des dessins est, en principe, plutôt un *memento*, un rappel général des noms des maîtres, qu'une parfaite représentation de la valeur de chacun d'eux. Le plus important des Delacroix, c'est l'aquarelle, datée de 1836, des *Bateleurs arabes*, répétition du tableau du

Musée de Tours; puis on trouve l'aquarelle restée très brillante, gravée jadis, s'il m'en souvient, par Villot et prêtée par M. Rouart, l'Arabe assis à terre et appuyé sur son fusil dressé; puis l'aquarelle du Cromwell devant le cercueil de Charles I[er], variante à sa manière et un peu mélodramatique du tableau à succès de Delaroche; — puis celle d'un intérieur marocain où jasent quelques Arabes étendus sur leurs tapis; — le Saint Michel terrassant le Démon, pour la voûte de la chapelle des Saints-Anges, à Saint-Sulpice; — Apollon sur son quadrige, écrasant de ses traits le serpent Python, l'une des premières pensées pour la galerie d'Apollon; — trois projets de compositions pour ses peintures décoratives : une réunion de philosophes antiques, Socrate et ses élèves, Alcibiade, Aspasie et l'Amour; l'anneau de Polycrate; et le plus attrayant, à mon sens, de tous les Delacroix qui se voient là, pour un pendentif de galerie, sans doute, des couples de femmes nues luttant après le bain, formes de la beauté la plus élégante dans la manière du Primatice. — Deux sujets à la Géricault et pleins de furie, représentant, l'un un cheval arabe avec son cavalier, culbutés par un tigre qui s'est rué sur eux; l'autre la lutte d'un Arabe contre le lion qui vient de le renverser et va le dévorer. — Tous ceux-là d'un crayon très libre et tout de verve. Ajoutez-y un lion avec une lionne, dessinés d'une plume ferme et datés de 1848.

Je pensais bien que de la maison des Delaroche-Vernet sortirait, au premier appel courtois, un choix de morceaux précieux représentant les talents divers de cette dynastie d'artistes, la dernière, peut-on dire, qui se soit prolongée tout un siècle en France, où ces sortes de familles pratiquant un art héréditaire, n'étaient pas rares jadis. Celle-ci avait eu le privilège d'une popularité singulière dans toutes les classes sociales, partant à la fois de Joseph Vernet et de Moreau le Jeune, pour se croiser dans Carle Vernet, dont le fils Horace donnait sa fille à Paul Delaroche. Tous peintres ou dessinateurs de la cour et de la plus haute bourgeoisie, et dont les descendants ont pu fournir à l'Exposition qui nous occupe : le *Cosaque* de Carle Vernet; puis les deux cadres si amusants où sont réunis, dans l'un les têtes de généraux et d'officiers et de chefs arabes, dessinées par Horace pour ses fameux tableaux d'Afrique, dans l'autre des costumes militaires pour ces mêmes tableaux.

La grandeur en art s'obtient par une certaine exagération du mouvement ou des formes; au fond, c'est le même principe que la caricature. Le génie seul a le don et le sentiment inné de cette outrance et de sa mesure, il marque la distance délicate qui sépare

Gros et Géricault d'Horace Vernet; Vernet ne fit pas grand, et ne fut pas un génie; il voyait prestement et juste, sa mémoire était prodigieuse, et nul ne niera aujourd'hui, en comparant ses tableaux d'Afrique à ceux des peintres militaires qui l'ont suivi, la dose immense de talent que, grâce à sa double lignée d'artistes faciles et à sa main sûre, il avait trouvé dans son berceau.

Et enfin de Paul Delaroche, un délicieux petit médaillon à la mine de plomb montrant en effigies superposées, le profil de l'artiste, celui de sa femme et de leurs petits enfants. — Cette femme au profil si délicat, Delaroche l'avait déjà dessinée, en 1828, pour sa mère Mme H. Vernet, quand Élisabeth-Louise était jeune fille, et il avait usé de tous les crayons, voire du pastel, pour traduire cette adorable et adorée Mlle Vernet, cette blonde aux cheveux d'or et à la peau transparente, au long visage ovale, au nez droit et effilé, jolie et charmante à miracle, un ange destiné à s'envoler trop tôt. Son mari la peignit plus tard, dans l'*Hémicycle*, sous la figure de l'art chrétien ; mais il l'avait dessinée là amoureusement, d'une finesse et d'une légèreté extrêmes. C'est à ne pas regarder au métier ni à l'artiste ; on ne voit que le modèle, et il est idéal. — Toutefois ce procédé des divers crayons, poussé à un tel soin qu'il ressemble à du velours, comme dans le portrait de M. Gosselin, le fameux libraire du temps, n'aide pas au caractère d'un dessin. Celui-ci aurait pu tout aussi bien être crayonné par Court, non par Ingres. — Et cependant il n'est pas douteux que Ingres n'ait préoccupé Delaroche lui aussi. Delaroche, comme Scheffer et plus tard Chassériau, a eu ses tiraillements entre la couleur et le dessin. Il était élève de Gros et avait peint la *Mort d'Élisabeth*. Plus tard, ses derniers tableaux s'absorberont surtout dans la forme, et il ne faut point oublier que ses élèves, Gérôme en tête, ont été plus spécialement des dessinateurs soigneux et déliés. C'est à cet ordre nouveau de ses travaux et de son enseignement qu'appartient l'étude pour la *Martyre chrétienne*, prêtée par M. Dubufe : la sainte auréolée est renversée face contre terre; étude très serrée et scrupuleuse dans tous les plis de ses draperies. Le caractère du trait n'est pas bien fort, et il semble que ce jour-là Jalabert en aurait fait presque autant. Mais il y a là cependant la conscience d'un parfait chef d'atelier, de l'atelier des esprits raffinés et modérés, d'un atelier moins sévère que celui d'Ingres, mais dont Gleyre se faisait grandement honneur alors qu'il en acceptait l'héritage ; car il faut, quoi qu'en aient dit les critiques, tenir grand compte, dans notre École, de celui à qui nous devons ce chef-d'œuvre, comme conception dramatique et comme

exécution, de la *Mort du duc de Guise*, type accompli du tableau de genre français, du portrait de M. Guizot, et de la grande décoration murale de l'hémicycle du palais des Beaux-Arts.

S'il est un nom inséparable de celui de P. Delaroche, dont il a, dans un art voisin, le mieux servi la renommée, et d'un talent au moins égal, c'est le nom d'Henriquel-Dupont. Celui-ci était comme de la famille, ayant gravé toutes les meilleures œuvres de Delaroche, depuis le *Cromwell* jusqu'à l'*Hémicycle*, et ayant fait un petit chef-d'œuvre d'eau-forte du portrait de Carle Vernet d'après son arrière-gendre. Nous avons ici un portrait de Lamartine signé *H.-Dupont 1837*, aquarelle très finie comme il convient à un graveur, miniaturée à la manière d'une porcelaine, mais d'une attitude très élégante, la tête bien aquiline, et certainement aussi agréable que l'eût interprétée aucun peintre d'histoire de ce temps-là.

Un autre peintre de genre historique, quasiment aussi favorisé du public que Delaroche, fut Robert Fleury. Bonnat, qui lui a gardé un respect filial, a prêté ici de lui, outre un *Intérieur d'écurie*, d'exécution robuste en effet, une *Mort de Luther*, aquarelle mélangée de bistre sur plume et rehaussée de blanc. Toujours comme dans ses tableaux, il court là un souvenir vague des maîtres dont l'habile homme s'est nourri, et, dans ce dessin, je sens un faire mi-flamand, mi-hollandais, du Diepenbeck ou Van Thulden, mâtiné de Rembrandt.

Pendant un quart de siècle, de 1830 à 1856, Decamps a tenu une place tout à fait particulière dans notre École ; il fut très populaire à la fois et très cher aux amateurs. Grand coloriste à procédés singuliers, et dessinateur d'un style à lui bien propre, mêlant le Rembrandt au Salvator, et la fière tournure de ses cavaliers orientaux, ou la robustesse de ses scènes bibliques, à une certaine poésie mystérieuse qui ressortait des grandes lignes de ses paysages. Il fut avec Delacroix notre initiateur aux choses de l'Orient et chacun n'avait pourtant vu que par un coin les aveuglantes clartés de son soleil; mais par ces deux portes de l'Asie Mineure et du Maroc tout le monde a passé depuis; ceux qui les ont suivis par la voie d'Égypte ou d'Algérie n'ont fait en somme que chercher leur trace; et Decamps fut celui des deux qui, par ses *écoles turques* et ses *bouchers turcs*, hallucina le mieux tout d'abord l'œil de l'École française vers ces éblouissants parages. Mais avant cela que de scènes familières, de chasses et de singeries où déjà sa facture si personnelle s'était fixée pour notre régal à tous! A défaut des *Samson* et de la *Bataille des Cimbres*, je suis bien aise de voir aujourd'hui ce vieux garde-chasse qui fait, sous bois, la leçon

à un renard pris au piège, sépia très colorée et d'une solidité de relief extraordinaire, comme aussi ce chercheur de truffes qui a si grande tournure en conduisant son cochon ; — comme aussi, et surtout, ce très important dessin, où il a représenté une bataille entre Romains et Barbares. Vous ne trouverez nulle part une telle énergie dans le mouvement des foules, une telle rage de combattants se ruant les uns sur les autres, une si noble silhouette de chevaux à la Phidias, des lignes plus majestueuses dans les horizons; c'est, je le répète, du Salvator, mais passionné à la fois et classique, et d'une coloration si chaude et d'une telle puissance de ton, que je ne nous connais pas, à ces heures-là, un peintre de verve plus héroïque; et je comprends qu'un pareil maître ait regretté toute sa vie de n'avoir point été chargé de couvrir une muraille de ses compositions à grand caractère.

La période si nourrie, si ardente, si féconde, si passionnée des hommes de 1825 à 1845, la vraie période des romantiques convaincus, n'est point trop vide ici, et ses échantillons portent bien leur marque : Louis Boulanger, — « mon peintre », disait Hugo, — avec son portrait d'Honoré de Balzac, offert à la ville de Tours par M. le baron Larrey; sépia très vigoureuse, admirablement conservée; c'est Balzac à 35 ans, dans toute la verve confiante et la force intérieure de son génie, et la rondeur gauloise et comme parlante de son visage rabelaisien. — Ce sont les deux Devéria, chacun avec un petit portrait de famille; ils ont tenu dans leur temps plus de place que cela. — C'est le brave Célestin Nanteuil, l'enthousiaste hugolâtre, avec son aquarelle archiromantique, prêtée par Mme Beraldi, la *Fuite en Égypte* dans un paysage au soleil sanguinolent, encadré en un portail de cathédrale, farci d'anges, de saints, de moines, tout ce qu'il y a de plus affolé dans le truculent, de plus effervescent dans la palette des *Ballades* et des *Orientales*. — Tony Johannot avec quelques jolies vignettes. — J. Gigoux avec son propre portrait modelé très curieusement par pointillé de hachures à la plume. Il s'est cherché avec une grande intensité de vue, et non sans complaisance. Et je louerai autant deux portraits de jeunes femmes, pleins de charme et de douceur, de ce faire estompé de ses meilleurs dessins où l'on croit voir ses figures comme à travers je ne sais quel voile léger, ou dans l'ombre tamisée d'une chambre éclairée par le reflet d'une lampe.

N'oublions jamais dans l'histoire de notre art français au XIXe siècle, cette singulière petite école de Metz, très vivante, très imaginative, rappelant par ces qualités même et un certain don de poésie l'ancienne école de Lorraine au XVIIe siècle, groupée cette fois autour de Maré-

chal de Metz, et qui nous donna A. de Lemud, dont les superbes lithographies ont eu tant d'influence sur les procédés de Gavarni et de Raffet, et plus tard, m'est avis, sur ceux de Bida et de Laurens, — et Devilly qui débuta si brillamment, vers 1840, par la belle aquarelle des *Trompettes*. Quant à leur maître Maréchal, il est ici représenté par un assez grand pastel, une Madeleine étendue sur l'épais tapis de verdure d'un très beau paysage à puissante végétation ; la figure, de riches formes d'ailleurs et d'une harmonieuse et chaude coloration, n'est pas de celles pourtant où il ait le mieux caractérisé la beauté et la vigueur qui lui était propre ; j'eusse été mieux aise de revoir, dans cette exposition rétrospective, les *Christophe Colomb* et les *Galilée* du beau temps de 1855. — Quant à ses élèves, je ne vois guère d'eux ici que des illustrations des chansons de Béranger, par A. de Lemud et Penguilly, — à côté desquelles d'autres vignettes pour même livre, de T. Johannot, de Charlet et de Jacque.

Les sculpteurs n'ont pas été oubliés : Clodion, le Frago de la sculpture, est représenté par un dessin décoratif, prêté par M. Bonnat, et où se voient deux petits satyres flanquant le globe d'une pendule ; — Houdon, par une étude de tête d'homme, à la sanguine, qui lui est attribuée, sans doute à bon escient ; — les sculpteurs du XVIIIe siècle, je parle de Bouchardon et de ses suivants, avaient été d'infatigables et très fins dessinateurs, et Bouchardon compte parmi les crayonneurs les plus précieux, les plus séduisants, les plus savants et les plus recherchés de son temps ; voyez ses sanguines d'après les pierres antiques du Cabinet du Roi, voyez surtout ses admirables études de chevaux pour sa statue équestre de Louis XV, et le goût et la pratique du dessin se perpétua parmi ses confrères jusqu'à notre siècle, où nous voyons Moitte exercer son crayon autant que son ébauchoir. Nous sommes accoutumés à ne rencontrer de David d'Angers que des croquis à la plume, assez brusques et vigoureux, d'après les têtes de poètes ou artistes ses confrères et dont il pouvait se servir pour quelque médaillon. Ici l'on trouve deux dessins d'un crayon fort soigneux, même un peu froid : son *Condé à Fribourg, par David*, 1817, le Condé de la cour du Palais de Versailles et que nous avons vu, au temps de notre jeunesse, sur le pont de la Concorde. — Et d'époque antérieure, car la feuille prêtée par le fils de l'artiste est signée et datée de *Rome 1815*, le *Jeune Berger*, d'après sa statue en marbre donnée au Musée d'Angers. C'est le dessin au crayon, très caressé de modelé et très finement estompé, d'une jolie figure d'éphèbe. Il est debout, caresse de la main droite ses cheveux, de la gauche il tient





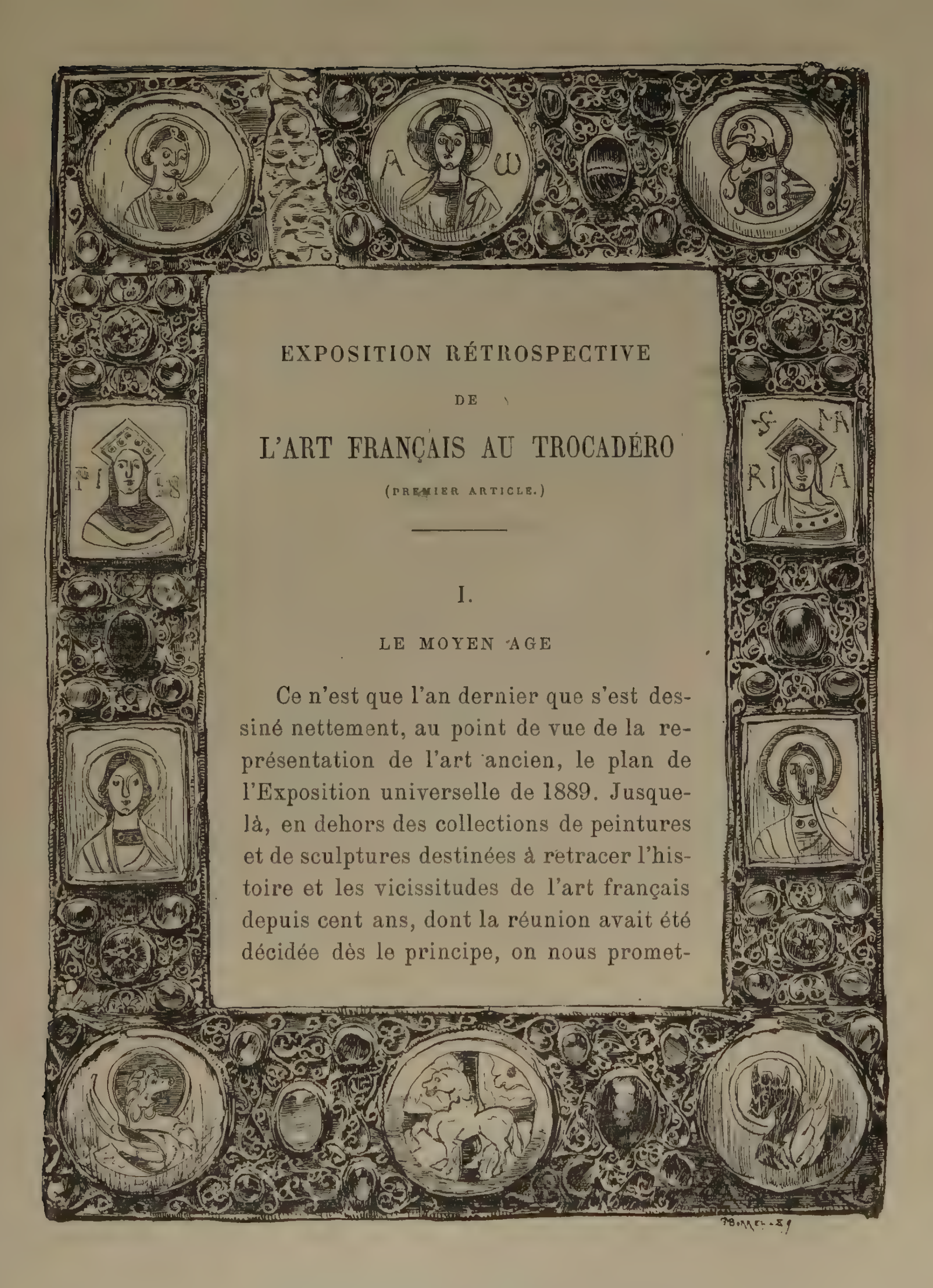
son bâton et sa tunique. La tête est d'une expression très douce et tendre et quasi féminine; formes du corps très délicates et juvéniles. — Puis est venue s'adjoindre, de même provenance, l'importante composition du fronton du Panthéon. — Même dans ces reproductions patientes de ses sculptures, David d'Angers reste adroit. Pradier lui aussi dessine et il aime le fini, mais son crayon n'a pas la même aisance; et lui, le sculpteur si souple, ne compose pas sur le papier avec même liberté. On en peut juger par le très intéressant groupe de famille qu'a prêté M. Bonnat. — Rude a été à une autre école, et se souvient d'avoir passé d'abord par l'atelier du peintre Devosge : la figure allégorique, prêtée par Paul Mantz et dont je connais le pendant (je crois que toutes deux furent exécutées en Belgique durant le long séjour de Rude), fait, je ne sais pourquoi, penser que le sculpteur a gardé inconsciemment dans ses yeux la mémoire du procédé de dessin de Prud'hon, son confrère aîné dans l'école de Dijon. — Quand vint l'heure romantique, certains sculpteurs fléchirent leur art vers le mouvement nouveau, — rappelez-vous Triqueti, Antonin Moine, Feuchère, — et tout près de nous, nous avons vu les gras crayonnages fort colorés et vivants de Clésinger, proches cousins de ses paysages peints dans la campagne de Rome.

Mais de beaucoup le plus attachant parce qu'il est le plus savant et le plus puissant de ces sculpteurs-peintres-dessinateurs, et aussi parce qu'il a su marier, dans ses rêves profonds presque fantastiques, la nature colorée aux êtres dont il la peuplait, ç'a été Barye. Ce n'est pas que Barye soit venu le premier en date de nos animaliers, n'oublions pas les chevaux et les combats de lions de Géricault; et cet amour des lions et des tigres, Delacroix en hérita avec passion, et il en dessina et en peignit toute sa vie; et il en possédait même les formes, faut-il le dire, avec plus de correction et de sûreté, que celles de la figure humaine. Les paysages dont il les enveloppait avaient une autre valeur de florescence que ceux de Barye, imités de Diaz et des gorges d'Apremont, avec un procédé un peu trop monotone et cotonneux. Les Barye du Champ de Mars sont à coup sûr d'excellents morceaux du maître: rappelez-vous ce tigre tellement enlacé dans les replis d'un énorme serpent, qu'on ne distingue plus le fauve de l'horrible bête qui l'étreint (Coll. Bonnat); et cet autre tigre en arrêt sur un autre reptile, mouvement d'une observation si étrange; — la mort de l'éléphant, à l'ombre d'arbres centenaires, dans un paysage mélancolique du soir (Coll. Burty); — le repos du lion près d'un rocher; — le lion traversant un paysage; il marche avec une sou-

plesse extraordinaire, la gueule demi-ouverte et comme s'il rugissait (Coll. Lutz); — autre lion ou tigre (Coll. Rouart), traversant toujours le même paysage sombre et sauvage que Barye a vu peindre autour de Barbizon, et dans l'éclaircie du milieu rampe le fauve noir qui donne à ces mottes de verdure rousse, percée de rocs, un effet terrible; — et les ébats de la lionne se roulant sur le sable en plein soleil; — quoi encore? un groupe de bisons, paissant le soir dans un vert pâturage. Mais reportez-vous à l'admirable exposition des œuvres de Barye récemment ouverte à l'École des Beaux-Arts et qui a donné toute la mesure de ce très grand maître, l'une des gloires de notre époque. Je ne parle point de l'ensemble prodigieux de ses sculptures d'animaux où il a appliqué à la construction et au mouvement du moindre de ses fauves et de ses reptiles les plus larges et les plus savants principes de force et de simplification que lui pussent fournir les enseignements du Parthénon et des Assyriens. Autour des vitrines remplies de ces inestimables petits bronzes, dont regorgeait la vaste salle, vous retrouviez toute la muraille couverte d'une ceinture de ces tableautins où l'artiste se plaisait à faire vivre sur la toile, en un milieu qu'il supposait le leur, les animaux possédés si profondément par son imagination dans les attitudes et les habitudes qu'il avait étudiées d'après nature au Jardin des Plantes. Mais nous avons mieux de lui. Arrêtez-vous sur le palier du grand escalier du Palais, et regardez les vrais dessins de Barye, ceux-là même qu'il a étudiés d'après nature, et le plus souvent avec l'instrument le plus simple et le plus naïf. Voilà le maître dans tout son génie d'étude et d'observation et d'indication et d'interprétation primesautières. C'est fait de rien, ce vieux lion au repos sous sa royale crinière, ces tigres tachetés à mille taches comme par un artiste japonais et que la réalité a montrés au nôtre; et ces souples échines dont il a marqué les vertèbres et les lignes ondulées avec un bout de crayon si coloré et si vivant que l'on en croit voir la pelure veloutée sur l'ossature frémissante; et ces autres lions qui sont là à droite et qui font songer, quoi qu'on veuille, aux plus beaux lions de Rembrandt que puisse montrer le Louvre. J'aurais voulu dans notre exposition du Champ de Mars quelques dessins de cette espèce, ceux de la captation première et directe de la nature, car ce sont eux qui font pénétrer le plus avant dans l'intime profondeur du génie de l'homme.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(*La suite prochainement.*)



EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE

L'ART FRANÇAIS AU TROCADÉRO

(PREMIER ARTICLE.)

I.

LE MOYEN AGE

Ce n'est que l'an dernier que s'est dessiné nettement, au point de vue de la représentation de l'art ancien, le plan de l'Exposition universelle de 1889. Jusque-là, en dehors des collections de peintures et de sculptures destinées à retracer l'histoire et les vicissitudes de l'art français depuis cent ans, dont la réunion avait été décidée dès le principe, on nous promet-

tait, si l'on en croyait certains bruits, une exhibition des plus scientifiques. Il n'était plus question ni de Moyen Age, ni de Renaissance : babioles que tout cela; on l'avait bien vu en 1867 et en 1878; non, il fallait, pour célébrer dignement le Centenaire de la Révolution, que l'on abandonnât ces études frivoles pour se livrer aux douceurs de l'anthropologie et de la craniométrie. Si une telle perspective pouvait réjouir ceux qui croient au progrès indéfini, en leur permettant d'établir un parallèle entre le mobilier et les mœurs du temps des Cavernes et les nôtres, il faut bien dire que la majorité de ceux qui font l'opinion en telle circonstance, n'était nullement réjouie de se voir ainsi évincée par un groupe plus remuant que nombreux. Je ne veux médire de personne, mais il est certain que la pierre polie ou non polie, l'ours des cavernes et la trépanation, fût-elle préhistorique, ne sont pas des appâts de nature à attirer des millions de visiteurs à une Exposition transformée en une sorte de congrès composé de graves personnages, échangeant des vues plus obscures que la politique européenne. Bref, les faits et gestes, costumes, mœurs et coutumes de nos premiers parents occupent au Champ de Mars, dans l'Histoire du Travail, la place modeste qui convient à des parents pauvres et le bon sens compte une victoire de plus.

A côté de l'exposition centennale, de l'exposition décennale, de l'exposition militaire, de l'Histoire du Travail, ne restait-il rien à montrer pour compléter l'histoire artistique de la France? Refaire une exposition rétrospective, telle que celles de 1878 ou de 1867, il n'y fallait pas songer, faute de temps et aussi à cause des circonstances actuelles : la première est encore trop près de nous et il faut, en ces sortes d'entreprises, toujours du nouveau; la seconde avait été possible au moment où une raison sociale, qui a fait faillite depuis, nous donnait d'apparentes bonnes relations avec des voisins plus envieux que bienveillants, mais qui n'osaient pas nous bouder ouvertement. Et d'ailleurs, toute la partie artistique de l'Exposition était consacrée à la glorification de l'art français; c'était donc de ce côté que devaient se porter tous les efforts.

Ce fut à ce moment que le président de la Commission des monuments historiques, M. Antonin Proust, eut l'excellente idée de réunir dans ce merveilleux cadre du Palais du Trocadéro, les richesses des trésors des églises. C'était une pensée excellente, d'autant qu'elle offrait encore l'avantage d'attirer, à un bon moment, l'attention du public sur cette admirable collection des moulages, réunis en si peu d'années, qui constitue certainement une des grandes œuvres d'édu-

cation artistique accomplie depuis dix ans. Enfin, le moment où l'on s'occupe activement du classement et de la conservation du mobilier des églises n'était-il pas bien choisi pour montrer au public tous ces objets que l'on ne peut connaître qu'en faisant de longs et coûteux voyages? L'entreprise était chanceuse, mais M. Proust ne redoute



RELIQUAIRE DE PÉPIN (ÉPOQUE CARLOVINGIENNE).

(Trésor de Conques. — Exposition universelle.)

pas les difficultés, et avec l'aide de l'administration des Cultes, avec le concours de la Commission des monuments historiques et d'un certain nombre d'amateurs et de savants, la réussite a dépassé les espérances des plus optimistes. Peu à peu, à mesure que les grandes lignes de cette exposition se sont dessinées, le cadre s'en est élargi. Au lieu d'une simple collection d'objets d'art religieux, on est arrivé à faire une exposition rétrospective de l'art français depuis les

origines de la monarchie jusqu'en 1789. Et ce vaste cadre a pu être rempli, grâce à la bonne volonté de tous, presque sans lacune.

Il est de mon devoir d'historien véridique de nommer ici celui qui a été l'âme et l'organisateur de l'exposition, M. Alfred Darcel, directeur du Musée de Cluny, dont l'infatigable activité, capable de lasser ses jeunes collaborateurs, a fait le succès de l'entreprise. Ce serait même à lui que devrait revenir, en bonne conscience, l'honneur de guider les lecteurs de la *Gazette* au milieu des collections qu'il a si bien classées ; mais M. Darcel n'est point de ceux qui s'autorisent de leur barbe ou blanche ou grise pour barrer le chemin aux jeunes et leur dire d'attendre par la simple raison qu'eux aussi ont attendu ; il aime, au contraire, chose toujours rare, à mettre en avant ses jeunes confrères et ne prend pas ombrage des petits succès qu'ils peuvent remporter sous ses auspices. Si je traite dans les pages qui vont suivre de l'art du Moyen Age français, c'est-à-dire de l'une des principales et des plus intéressantes parties de l'Exposition, c'est à lui que je le dois et je tiens à lui en offrir publiquement l'expression de ma gratitude. Le lecteur ne perdra du reste rien pour attendre, car M. Darcel s'est chargé de le guider dans la salle de la Renaissance, tandis que M. de Champeaux lui fera admirer l'art français du XVIIe et du XVIIIe siècle.

Terminons-en tout de suite avec un chapitre toujours douloureux dans les expositions, celui des *desiderata*. On pourra se faire une idée de ce que sont encore les trésors que renferment les églises de France, après tant de dilapidations, commises sous les prétextes les plus divers, quand on saura que ce que renferme le Trocadéro ne comprend pas, à beaucoup près, la moitié de ce qui existe et qui, pour une raison ou pour une autre, n'est point venu à Paris. Le beau calice de Reims, les tapisseries uniques de la cathédrale d'Angers, le reliquaire de la Vraie Croix de Poitiers, les reliquaires de Charroux, la presque totalité des pièces du diocèse de Limoges, d'une richesse incomparable, la châsse de Mozat, ce chef-d'œuvre de l'art limousin, confié à un curé d'un entêtement au-dessus de la moyenne, les belles châsses de Bouillac, pays peu hospitalier pour les photographes, et enfin deux perles dont l'absence est à jamais regrettable, la grande statue d'or de Sainte-Foy et le coffret émaillé de Conques, manquent à l'appel. Mais si ce dernier trésor peut plaider les circonstances atténuantes, car il n'a pas envoyé moins de vingt-cinq pièces à l'Exposition, et la plupart de premier ordre, il est d'autres diocèses dans lesquels la mauvaise volonté a été évidente, sans même qu'on ait pris soin de cacher sa

mauvaise humeur. En tant qu'archéologue je suis obligé de classer les diocèses en raison de ce qu'ils ont envoyé, étant donné ce qu'ils



CALICE DE SAINT GOZLIN (ÉPOQUE CARLOVINGIENNE).

(Cathédrale de Nancy. — Exposition universelle.)

pouvaient envoyer : ceux qui ont répondu favorablement sont ceux qui, pour moi, sont animés de sentiments éclairés ou dirigés par des hommes intelligents, comme celui de Tulle où, grâce au vicaire géné-

ral, M. l'abbé Paré, trente-cinq pièces d'orfèvrerie sont venues se ranger dans les vitrines du Trocadéro; quant aux autres, ils sont tout à fait dignes du plus significatif silence.

Dans cette revue rapide des objets d'art du Moyen Age réunis dans les deux premières salles du Palais du Trocadéro, on est obligé de classer à peu près par matière les œuvres d'art qui ont été prêtées par les églises, les Musées de province et les amateurs. Après avoir signalé les principaux monuments de sculpture en ivoire, en bois ou en métal, mon intention est de m'occuper principalement de l'orfèvrerie émaillée ou non qui, dans ces deux salles, nous permet de suivre l'histoire d'une branche très importante et très originale de l'histoire de notre art national, depuis les Mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Ces objets sont de beaucoup les plus nombreux, les plus importants et ce sont eux aussi qui sont les moins connus. Beaucoup viennent pour la première fois à Paris, d'autres y ont fait une courte apparition, il y a bien longtemps, et sont à peu près oubliés du public.

C'est surtout en étudiant les ivoires que nous assistons à la décadence et à la transformation de l'art antique. Nous possédons une série de monuments ininterrompus, quelques-uns datés, qui nous permettent de saisir le chemin accompli entre les derniers temps de l'époque romaine et la véritable Renaissance de la toreutique qui signale l'époque des Carolingiens. Sans que l'Exposition puisse avoir la prétention d'être très riche dans cette série, elle contient cependant des monuments capitaux, pour la plupart anciennement connus, déjà tout à fait propres à faire comprendre cette marche descendante puis cette résurrection. La reliure du célèbre *Office des fous*, que conserve la bibliothèque de Sens, est l'un de ces rares échantillons des diptyques antiques, qui ont survécu au naufrage de l'empire romain, grâce à leur peu de valeur intrinsèque et aussi aux usages auxquels l'Église chrétienne les a appropriés. Ces deux plaques en hauteur représentant le lever du Soleil et de la Lune, sous les traits de Bacchus et de Diane, ont été appliquées, au XIIIe siècle, sur le manuscrit dont le parchemin a dû être taillé d'une façon tout à fait anormale pour épouser la forme insolite de la reliure. Publiées depuis longtemps, nous ne reviendrons pas sur leur description qui, d'ailleurs, a été faite dans la *Gazette* d'une façon très complète par M. A. de Montaiglon. Elles appartiennent encore à une bonne époque, au IVe siècle vraisemblablement; elles sont en tout cas plus anciennes que la pyxide du trésor de la cathédrale de Sens, représentant des scènes de chasse

au lion et au tigre. Cette dernière, bien qu'elle ne comporte aucun symbole chrétien, est proche parente, pour l'âge, vraisemblablement le VIe siècle, et les procédés techniques, de celle qu'a envoyée le Musée de la Seine-Inférieure. L'*Adoration des Mages* y est figurée d'une façon fort grossière; on peut même dire que le sentiment et les traditions antiques y sont moins accusés que dans un charmant petit bas-relief représentant le même sujet qui vient du Musée de Nevers; celui-ci, où nous retrouvons le costume traditionnel donné aux rois mages, complété par le bonnet phrygien, malgré ses encadrements d'oves et de perles, me paraît cependant moins ancien que la pyxide de Rouen; mais tandis que la première a dû être fabriquée dans quelque atelier provincial, la seconde est peut-être sortie d'un milieu où les traditions de l'antiquité classique s'étaient plus purement conservées.

A la toreutique, telle qu'elle était pratiquée dans les provinces aux environs du VIe siècle, paraissent aussi appartenir les deux plaques fort curieuses mais grossières, qui recouvrent l'Évangéliaire de Saulieu. La Vierge et le Christ, assis chacun entre deux apôtres, sont traités avec ce laisser aller dont nous trouvons des traces dans certaines parties du fauteuil de l'évêque Maximien (VIe siècle) conservé à Ravenne, dans l'Évangéliaire de Saint-Lupicin à la Bibliothèque nationale, ou bien encore dans deux grandes plaques représentant des apôtres qui font partie de la collection Spitzer, et dont l'une au moins paraît provenir de Tongres.

C'est encore à l'art antique, mais à l'art purement latin, qu'appartiennent deux plaques fort curieuses exposées par M. Mallet, d'Amiens, et le Musée du Puy. La première, divisée en trois registres, nous fait assister au massacre des Innocents, au baptême du Christ, au miracle de Cana; les types des physionomies, les costumes, l'attitude des personnages, un peu courts, mais d'ailleurs d'un dessin très juste, font de ce feuillet de diptyque, comparable au diptyque de la cathédrale de Milan, un monument fort rare dans notre pays. La seconde plaque représente deux apôtres : c'est le pendant ou plutôt le second feuillet d'un diptyque dont la première partie fait maintenant partie des collections du Louvre, après avoir appartenu à M. Odiot. Un artiste du Moyen Age, du XIe siècle probablement, a gravé au revers des plaques les cases d'un jeu de trictrac, ce qui permet de rétablir sans contestation possible l'ensemble du monument; et les inscriptions latines, qui paraissent contemporaines de la sculpture, gravées sur le morceau du Musée du Puy, militent en faveur d'une

origine latine, tandis que la plaque du Louvre, dépourvue d'inscription, a toujours été considérée jusqu'ici comme un monument byzantin. Voilà un rapprochement qui suffit, je crois, à faire comprendre l'utilité, au point de vue scientifique, des expositions rétrospectives.

J'en aurai fini avec l'art antique si je signale une intéressante figure de femme couchée, appartenant à M. Roussel. Drapée, la poitrine nue, appuyée sur son coude, cette figure déroute un peu au premier abord et fait penser à certaines Vierges représentées de la sorte au XIIIe siècle dans la scène de la Nativité. Mais si l'on examine le faire de la pièce, les traits du personnage, son attitude, ses draperies, on peut se convaincre que l'on n'est pas en présence d'un monument du Moyen Age. Il me semble que Gori a publié dans son *Thesaurus diptychorum* plus d'un ivoire des bas temps qui se rapproche de la statuette possédée par M. Roussel, et faute d'autre terme de comparaison à offrir au lecteur, en nature du moins, je le renverrai à la figure panthée exposée dans les vitrines du Musée de Cluny. Je crois y retrouver une façon de draper analogue et surtout une manière d'exprimer les cheveux et de construire le visage qui ne peut guère laisser de doute sur l'origine commune des deux pièces.

L'art des ivoiriers byzantins est représenté par un coffret de la cathédrale de Lyon, malheureusement très restauré, et une belle plaque représentant la Crucifixion, appartenant à M. Maillet du Boullay. Ces monuments peuvent servir de point de comparaison avec une autre plaque du VIIIe ou du XIe siècle représentant également la Crucifixion, qui vient de la cathédrale de Nancy. Dans cette dernière, on retrouve une influence byzantine qui est à peu près absente des autres ivoires carolingiens tels que la *Légende de saint Remi*, curieux monument décoré d'incrustations d'or comme certaine reliure de la Bibliothèque nationale; ou le célèbre Évangéliaire de Gannat, un des vétérans des expositions rétrospectives. Ce sont là des exemples excellents de la renaissance du IXe siècle, parmi lesquels il faut peut-être aussi ranger le fameux peigne de saint Loup, que possède la cathédrale de Sens, plus beau et plus large d'exécution que celui de saint Gozlin, évêque de Toul au Xe siècle. Ce dernier, si curieux de construction avec ses bas-reliefs ajourés et ses arcatures en forme de mitre, a emprunté à l'Orient sa décoration sculptée que complètent des incrustations de verroterie. Ce sont deux exemples célèbres de ces peignes liturgiques qui devaient être d'un usage si incommode à en juger par leur forme et la grosseur de leurs dents.

Un oliphant, d'un travail très barbare, du Musée de Toulouse, et un fragment représentant d'un côté le Christ de Majesté, de l'autre l'Agneau mystique accompagné des symboles de deux des Évangélistes, fragment qui appartient à M. Charles Mannheim, nous ramènent



CROSSE EN ARGENT DORÉ DE SAINT ROBERT (XIIe SIÈCLE).

(Musée de Dijon. — Exposition universelle.)

à la période romane. A la même époque appartiennent deux taus d'abbé du XIe siècle, l'un possédé par le Musée de Rouen, l'autre par le Musée de Chartres; dans ce dernier, qui provient de l'abbaye de Coulombs, si la figure humaine est traitée avec le sans-gêne dont les artistes de l'époque romane ont trop souvent usé, en revanche la richesse des ornements, la disposition des entrelacs, fait le plus grand honneur à des sculpteurs pour lesquels la représentation de leurs semblables présentait d'insurmontables difficultés.

Je ne sais trop à quelle époque et à quelle nationalité il faut attribuer la crosse de Vannes, dans la volute de laquelle un griffon lutte avec un cerf; je ne pense pas cependant qu'un tel objet soit français. Les animaux sont massés avec une telle crânerie qu'on serait tenté d'y retrouver la trace d'une main orientale, si des crosses semblables, à sujets chrétiens, ne nous offraient des animaux traités dans le même style. Je n'en veux pour exemple que la crosse de l'évêque Othon (+ 1279), conservée dans le trésor de Hildesheim, et ornée au xve siècle d'une monture d'orfèvrerie, ou celles qui faisaient partie de la collection Soltykoff et que les PP. Cahier et Martin ont publiées au tome IV de leurs *Mélanges d'archéologie*.

Une autre crosse, celle de saint Trophime d'Arles, présente aussi un petit problème iconographique. Dans la volute sont représentés deux personnages soulevant par ses extrémités le couvercle d'un sarcophage dans lequel les auteurs des *Mélanges d'archéologie* ont voulu reconnaître un évêque. On aurait représenté la translation du corps de saint Trophime. J'aimerais mieux y reconnaître, pour ma part, une simple mise au tombeau traitée en dehors des règles admises d'ordinaire par l'iconographie. En tout cas, l'ivoire me paraît être de fabrication locale et la brutalité des figures ne rappelle que vaguement le style grandiose des sculptures de saint Trophime. Puisque je parle des crosses, je signalerai encore celle qu'expose M. Mannheim; elle représente d'un côté la Crucifixion, de l'autre la Vierge entre deux anges. C'est un bon ouvrage français dont on connaît un certain nombre de répliques : une très belle pièce de ce genre, mais qui est accompagnée d'une monture en orfèvrerie, existe au Musée de Cluny.

Mais je m'aperçois que les ivoires m'entraînent bien loin et je n'ai pas encore dit un mot ni de la Vierge monumentale de Villeneuve-lès-Avignon, qui date de la fin du xiiie siècle et qui a encore conservé en parfait état sa décoration polychrome primitive, ni de la belle Vierge que possède l'un des plus aimables collaborateurs de l'Exposition, M. Le Breton, ni le coffret à sujets chrétiens, œuvre si rare envoyée par le Musée de Toulouse. Je n'aurai garde toutefois d'oublier dans cette rapide énumération ni le coffret du xive siècle représentant l'histoire tragique de cette infortunée dame de Vergy, qui faisait jouer à son chien le rôle de la plus délurée soubrette, à M. Jules Mannheim, ni les charmantes boîtes montées en orfèvrerie exposées par M. Nodet et M. le comte La Bourmène, ni ce coffret circulaire exposé par le Musée de Dijon, dont les sujets chrétiens semblent indiquer qu'il a servi à renfermer l'eucharistie, ni

surtout le magistral tryptique de Saint-Sulpice-du-Tarn, œuvre à peu près ignorée jusqu'ici et que déshonorait à son arrivée à l'Exposition une affreuse monture en bois doré du XVIIe siècle. On me pardonnera si dans cette sèche nomenclature j'ai laissé dans l'ombre certaines pièces; j'ai cherché à signaler seulement celles qui me semblent devoir fixer un instant l'attention du visiteur parce qu'elles nous font connaître une note nouvelle ou caractéristique dans la toreutique du Moyen Age.

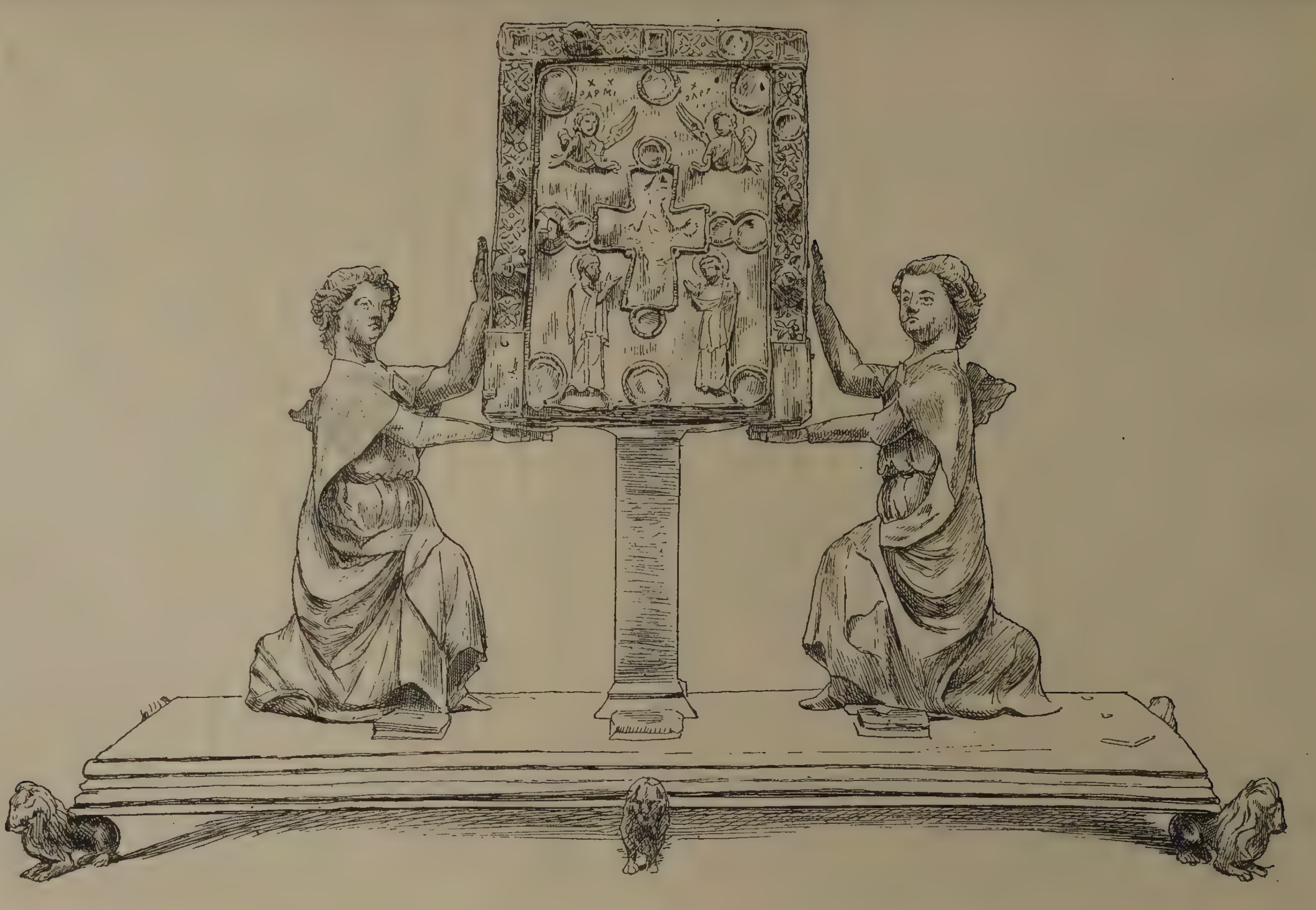
Je voudrais pouvoir aussi m'étendre sur la sculpture en marbre, en bois, en pierre, dire un mot des quelques meubles du Moyen Age placés dans la seconde salle; mais je vais au plus pressé. Dans la série des bois, je signalerai en première ligne, car c'est une pièce capitale de la fin du XIIIe siècle, la Vierge assise portant l'Enfant Jésus, de la collection Victor Gay. On trouve rarement des sculptures d'un aspect plus monumental et d'une conservation plus parfaite; si elle eût conservé la peinture, dont elle porte encore des traces nombreuses, c'eût été certainement une des pièces les plus intéressantes de l'Exposition, où la sculpture des époques un peu reculées du Moyen Age est un peu trop clairsemée. Une Vierge auvergnate, envoyée par M. Desmottes, un amoureux du bois sculpté qui a rempli toute une vitrine de véritables petits chefs-d'œuvre de l'art du nord de la France du XVe et du commencement du XVIe siècle, a des prétentions à l'archaïsme dont il faut un peu se défier; les Auvergnats ont toujours été un peu arriérés en art, et ces Vierges constituent en quelque sorte un type consacré qu'on a recopié pendant de longues années, sans que l'on modifiât en rien l'attitude ou l'accoutrement des personnages. Le Musée de Cluny possède un échantillon de ce genre de sculpture et c'est vraiment dommage que quelques-unes de celles qui sont encore dans leur pays d'origine, en particulier celle de Saint-Nectaire, que le buste de saint Baudime qui se trouve dans la même église aurait pu accompagner, n'aient pas voulu venir faire un tour au Trocadéro. On aurait pu faire sur place les plus instructives comparaisons.

Une très jolie figure de la Vierge debout, du XIIIe siècle, à M. Wasset, appartient plutôt à l'art de l'ivoirier qu'à la sculpture sur bois, tant le travail en est fin et délicat. Un *Saint Antoine*, à M. Picard, et une figure de *Juge*, à M. Nodet, font partie de la série des figures bourguignonnes dont la seconde salle peut montrer quelques bons exemples. Les statues de la *Vierge* et de *Sainte Anne*, assises dans des stalles à haut dossier, envoyées par M. Mohl, sont

flamandes et originaires d'Anvers, ainsi que l'indique la main frappée au fer chaud qui se voit sur leur socle. Mais n'était cette marque, elles pourraient tout aussi bien passer pour françaises que pour flamandes : il n'est pas trop facile, au xve siècle, de distinguer un monument sculpté à Arras, d'un autre exécuté à Bruxelles ou à Bruges. Ne quittons pas l'art du bois sans mentionner la stalle à trois places exposée par M. Martin Le Roy, les belles joues de stalles, d'un travail précieux, envoyées par M. Peyre, et les panneaux à rosaces de style flamboyant, exposés par M. Mannheim. Faute de place on a dû se limiter beaucoup pour tous ces grands objets qui occupent une surface considérable et ne suffisent pas toujours à la décoration d'une salle que des objets mis en vitrine rendent plus gaie et plus attrayante pour le public.

Le marbre et la pierre font une timide apparition au Trocadéro : aussi bien les sculptures de ce genre ne rentraient-elles que par surcroît dans le cadre primitif de l'Exposition. Signalons cependant un *Ange porte-lumière*, statue du xive siècle, appartenant à M. Shiff, une *Tête de femme*, le visage entouré d'une guimpe, sculpture française de la première moitié du xive siècle, à M. Le Breton ; une *Vierge*, statue en marbre demi-nature, du xive siècle, à M. Maillet du Boullay. Un buste de femme en marbre qui doit être contemporain de Charles V, si l'on en juge par la coiffure composée de tresses, comme dans les portraits de la reine Jeanne de Bourbon, est un excellent spécimen de la sculpture de la seconde moitié du xive siècle appliquée à la décoration des tombeaux. L'heureux possesseur de ce portrait de quelque dame de la cour de France est M. Dufay. Des ornements d'orfèvrerie devaient autrefois rehausser l'éclat de cette œuvre charmante; au-dessous des nattes, près des joues, on voit encore des lames de plomb sur lesquelles étaient sans doute plaquées des feuilles d'or ou d'argent. Tout indique donc un travail soigné et nul doute que nous n'ayons devant les yeux le portrait de quelque princesse du xive siècle.

Venons maintenant à l'orfèvrerie et à l'émaillerie. Une simple mention de toutes les pièces qui ont quelque valeur, soit au point de vue artistique, soit au point de vue archéologique, m'entraînerait beaucoup trop loin et je me verrais forcé d'abuser de l'hospitalité de la *Gazette* et de la patience de ses lecteurs si je voulais entrer dans le détail des particularités remarquables que présentent ces œuvres. Je me bornerai donc à signaler les plus caractéristiques, ne m'arrêtant que lorsque le sujet en vaut vraiment la peine.



RELIQUAIRE DE LA VRAIE CROIX (XIIe ET XIVe SIÈCLES).

(Église de Jaucourt. — Exposition universelle.)

La série de notre orfèvrerie nationale, ou du moins de l'orfèvrerie telle qu'on la trouve sur le sol de la France, l'orfèvrerie de l'époque mérovingienne, dont le principal caractère est l'emploi des verroteries cloisonnées a donné lieu à trop de travaux pour que je m'appesantisse longtemps à discuter à son propos. Ces pièces somptueuses, telles que celles qui furent retrouvées au XVIIe siècle dans le tombeau de Childéric sont-elles toutes, sans distinction, l'œuvre d'orfèvres barbares ou bien faut-il faire deux parts dans le résultat de nos trouvailles; faut-il penser que les plus fines parmi ces œuvres viennent d'Orient, que les plus grossières ont été fabriquées à l'imitation des premières par des ouvriers germains ou gallo-romains? C'est là une question longue et ardue à étudier, mais que l'on ne peut s'empêcher de soulever en face du Trésor de Pouan, exposé par le Musée de Troyes. On sait que ce trésor, qui consiste en une épée et un coutelas à manche d'or, orné de verroteries rouges, en boucles, en fibules également cloisonnées, accompagnées de colliers et de bracelets et d'une bague en or, fut découvert en 1842, à Pouan, entre Arcis-sur-Aube et Méry-sur-Seine. On a supposé que ces bijoux avaient appartenu à Théodoric, roi des Wisigoths, tué en 451 en combattant contre Attila. Sans admettre absolument cette opinion très hypothétique, on peut penser que ces monuments, sont à peu près contemporains de ceux trouvés dans le tombeau de Childéric (+ 481); et l'on ne peut s'empêcher de remarquer qu'au point de vue technique ils présentent des différences très notables, bien que le parti pris de décoration soit le même.

Cette existence de deux fabrications distinctes semble encore se confirmer quand on examine les bijoux francs exposés par M. Frédéric Moreau, ceux de M. Leman ou de la collection Victor Gay ou bien encore les beaux griffons ornés de verroteries cloisonnés et de filigranes envoyés par le Musée d'Arras.

Si nous retrouvons l'art mérovingien en ce qu'il a de plus barbare dans la châsse dite de Saint Mummole et dont la donatrice est bien plutôt une femme nommée Mumma, ainsi que me le fait remarquer M. Darcel, dans la châsse de Saint-Bonnet-Avalouze et aussi dans certaines parties des deux grands phylactères du Trésor de Conques, en revanche l'exposition du Trocadéro nous offre des exemples très beaux du travail des orfèvres sous les princes carolingiens, au IXe et au Xe siècle. Quelques bijoux de la collection Gay, deux plaques ornées de ces serpents entrelacés que l'on retrouve si souvent dans l'ornementation des manuscrits anglo-saxons et qui rappellent le style

d'un coffret en ivoire possédé par le Musée de Brunswick, plaques dont on n'a pu encore deviner l'usage; dans la même collection, le beau bijou de Déols, orné de grenats cabochons et de filigranes, exposé par M. Bled, une fibule en or trouvée sur les confins de la Prusse Rhénane, appartenant à M. Loustau, peuvent déjà donner une idée de la renaissance carolingienne. Mais ce n'est là que la menue monnaie d'un art à l'actif duquel on peut mettre une pièce qui figure pour la première fois dans une exposition, le reliquaire d'or de la Circoncision, donné par Pépin d'Aquitaine au Trésor de Conques, le calice et l'Évangéliaire de saint Gozlin, conservés à la cathédrale de Nancy, le bel Évangéliaire à couverture d'or émaillé provenant de la cathédrale de Sion, possédé par M. Spitzer. Il me faudrait m'arrêter à toutes ces pièces dont chacune mériterait une description ou plutôt une dissertation. Le Trésor de Conques eût pu envoyer un monument contemporain de ces derniers et qui les dépasse tous en magnificence et en étrangeté, la grande statue d'or de sainte Foy, qui doit être la *theca mirifice machine* que l'abbé Étienne fit fabriquer entre les années 942 et 984. Cette statue, ainsi que l'a dit excellemment M. Darcel, a quelque chose de la solennité et du mystère des figures égyptiennes; elle frappait à ce point l'esprit des pèlerins de Conques que dans tous les récits de miracles, la statue et la sainte ne font plus qu'un. Elle n'est pas venue à Paris; je le déplore : tout en appréciant les raisons qui ont dicté cette décision. Les lecteurs qui ne la connaissent pas encore feront bien de pousser jusqu'à la dernière salle de l'Exposition : ils y trouveront une belle aquarelle de M. Formigé qui pourra leur donner un aperçu du monument d'orfèvrerie le plus étrange que le Moyen Age nous ait légué.

A la même époque à peu près il faut placer le reliquaire de forme bizarre connu sous le nom d'*A de Charlemagne*, qui en réalité doit avoir fait pendant à un Omega, destinés à être suspendus tous deux aux bras de l'un des énormes crucifix exécutés par ordre d'Aigmarus, abbé de Conques et de Figeac. Je ne puis que renvoyer ceux qui seraient curieux de connaître plus amplement ce sujet à l'excellent volume publié jadis par M. Darcel sur le trésor de Conques. Quant au reliquaire de Pépin d'Aquitaine, il a été publié en 1887 dans la *Gazette archéologique* par mon regretté maître Charles de Linas et les conclusions qu'il a formulées me semblent acceptables : ce reliquaire, abstraction faite de remaniements relativement modernes, se compose de deux parties : l'une comportant une décoration d'un genre absolument unique, des émaux champlevés sur or, de couleur

rouge et verte, datant du VIIIe siècle peut-être; l'autre qui comprendrait l'ossature même du reliquaire, les figures repoussées, les aigles aux ailes ornées d'émaux cloisonnés; cette partie serait du IXe siècle et remonterait à l'époque où Pépin, second fils de Louis le Débonnaire, devenu roi d'Aquitaine en 819, donna la relique à l'abbaye.

Les lecteurs de la *Gazette* connaissent déjà l'Évangéliaire de Sion par une eau-forte de Gaucherel; je ne m'arrêterai donc pas à ce beau monument dont les émaux rappellent ceux du *paliotto* de Saint-Ambroise de Milan. Le calice de saint Gozlin, accompagné de sa patène, est moins connu. Ces deux objets, qui ont appartenu à l'évêque de Toul, datent, selon toute vraisemblance, du Xe siècle. Fabriqués en argent revêtu d'épaisses feuilles d'or martelées, ornés de filigranes et de délicats émaux cloisonnés, ce sont de véritables chefs-d'œuvre au point de vue de la forme et de l'exécution; rien de plus gracieux que ce calice dont les anses attestent encore la haute antiquité. Quant à la couverture d'Évangéliaire qui passe pour avoir appartenu au même saint, et recouvre un manuscrit plus ancien, il n'est peut-être pas téméraire de penser qu'elle a subi des remaniements, bien que l'ensemble du plat supérieur appartienne à l'époque carolingienne. Le disque qui occupe le centre de ce plat a une saillie bien forte pour décorer une reliure.

L'abbé Bégon III qui gouverna l'abbaye de Conques à la fin du XIe et au commencement du XIIe siècle eut un goût prononcé pour les œuvres d'orfèvrerie. Le reliquaire de saint Vincent, dit *Lanterne de saint Vincent* à cause de sa forme, le reliquaire du pape Pascal II, en forme de tableau, un autel portatif en porphyre rouge, daté de 1100 ou de 1106, — les deux interprétations de la date sont possibles, — et décoré de nielles d'une délicatesse extrême; un second autel portatif d'albâtre oriental, bordé d'orfèvrerie et d'émaux cloisonnés sur cuivre dont les analogues existent dans la collection Victor Gay et au Musée de Rouen, paraissent devoir être attribués à l'administration de Bégon. La bordure de cette dernière pièce sert d'encadrement à la première page du présent article.

Le XIIe siècle est représenté par un œuvre d'un beau caractère, la Vierge en argent repoussé et estampé envoyée par l'église de Beaulieu. On remarquera sur ce monument l'emploi de filigranes d'un genre bien particulier, entièrement soudés sur le fond, et aussi la persistance dans la France méridionale de motifs de décoration empruntés à l'antiquité, par exemple les oves qui bordent le fauteuil sur lequel est assise la Vierge.

La crosse dite de saint Robert qui provient de l'abbaye de Cluny et que possède le Musée de Dijon, est une de ces pièces qui soulèvent,



STATUETTE EN ARGENT DE SAINTE FOY (XVe SIÈCLE).

(Trésor de Conques. — Exposition universelle.)

à propos de leur origine, bien des questions. Si l'iconographie pourrait en être française, je ne connais aucun monument français

dans lequel le filigrane soit traité de cette façon. La technique des petits annelets d'argent qui forment cette crosse par leur juxtaposition évoque l'idée de certaines pièces d'orfèvrerie exécutées dans des contrées d'Europe confinant à l'Orient ou bien encore de monuments fabriqués dans le nord de l'Espagne. Le calice qui de l'abbaye de Silos est passé au Musée provincial de Burgos me paraît être une des pièces que sa technique permettrait de rapprocher de cette intéressante crosse dont la date de fabrication doit être approximativement fixée à la fin du XI[e] ou au commencement du XII[e] siècle.

Du XII[e] siècle encore, mais d'une technique plus avancée, est la belle croix ornée de filigranes qui passe pour avoir été offerte par l'impératrice Mathilde à l'abbaye de Valasse. Nous y trouvons déjà ce filigrane délicat que les orfèvres du XIII[e] siècle devaient si souvent employer pour l'ornementation de ces croix telles que celle qui provient de l'abbaye du Paraclet et que possède la cathédrale d'Amiens, croix où le nielle et la ciselure se réunissent pour faire une œuvre d'un goût parfait et d'une exécution sans reproche ; ou celle du Dorat, un des seuls échantillons de ces belles croix limousines à double traverse dont le département de la Haute-Vienne renferme de si précieux échantillons, qu'il faut malheureusement aller étudier sur place.

Cette même alliance du nielle et du filigrane figure encore dans la décoration somptueuse du bras-reliquaire qui appartient à l'église de Crespin (Nord), œuvre magistrale, de la première moitié du XIII[e] siècle, si l'on en juge par le style des boutons niellés qui évoque le souvenir du gracieux reliquaire de la Sainte Epine possédé par les Dames Augustines d'Arras, pièce qui fait elle-même songer à toute une école d'orfèvres dont le célèbre frère Hugues d'Oignies est le plus illustre représentant. Puisque je mentionne ce reliquaire topique, je grouperai autour de lui ceux qu'abrite la même vitrine : les bras-reliquaire de l'église de Beaulieu, dont l'un tenant une pomme offre un problème d'iconographie non encore résolu ; ceux de Conques, de Rouen, de Vigeois, ce dernier plus modeste que les autres, décoré de ces ouvertures en forme d'entrée de serrure qui forment une des caractéristiques de l'orfèvrerie limousine.

Si les reliquaires en forme de monstrances ou montés sur des pieds, datant du XIII[e] et du XIV[e] siècle, ne sont représentés que par de rares échantillons, mais de premier ordre il est vrai, tels que le reliquaire dit de saint Samson et la monstrance en forme de rose à six feuilles, du trésor de Reims ; le vase de cristal de roche de

Milhaguet ou le reliquaire de Saint-Michel-des-Lions à Limoges, il est tout une classe de monuments qui à l'Exposition figure en exemplaires de choix. Je veux parler des phylactères ou reliquaires en forme de tableaux destinés à renfermer un grand nombre de reliques différentes. Voici d'abord la curieuse pièce publiée autrefois par Viollet-le-Duc, qui vient de passer des mains de M. Odiot dans la collection de M. Martin Le Roy, œuvre probablement exécutée en Orient par un orfèvre franc ou par un orfèvre grec sur un patron fourni par un Picard ; voici le triptyque de Conques, en argent filigrané, si malencontreusement transformé en diptyque ; voici encore le charmant triptyque de l'église de Sainghin, en argent repoussé et niellé ; voici enfin un reliquaire en forme de rose monté sur un pied. qui peut rentrer dans la même classe ; il appartient à M. Spitzer dont la riche collection d'orfèvrerie a pu suffire à remplir quatre vitrines de l'Exposition, sans que son Musée fût dégarni pour cela. Niellé d'un côté, repoussé de l'autre, c'est un phylactère dans toute l'acception que les gens du Moyen Age donnait à ce mot.

Dans la même série, un nouveau venu dans le personnel habituel des Expositions tient une des premières places : c'est le reliquaire de la Vraie Croix de l'église de Jaucourt, tableau byzantin du XIIe siècle, supporté par deux angelots du XIVe siècle, agenouillés sur une terrasse. Une inscription gravée sur les bords de cette base nous donne le nom de la noble dame à la piété de laquelle on doit ce précieux monument, dans lequel les visages des Anges peints en couleur montrent encore ce goût persistant et absolu des artistes du Moyen Age pour la polychromie : *Cest saintuaire ou il a de la vraie crois fist ainsi a estofer noble dame Madame Marguerite D'Arc dame de Jaucourt. Priés Nostre Segnieur pour li qui li doint bone vie et bone fin. Amen.*

Les grandes châsses ne sont point nombreuses en France : néanmoins il serait difficile d'en rencontrer ailleurs de plus riches que celle de saint Taurin d'Evreux, belle œuvre du XIIIe siècle français, qui allie à la fois le travail du repoussé, de la ciselure et de l'émaillerie. Si l'on peut déplorer qu'une restauration déjà ancienne lui ait donné un aspect un peu criard, il n'en est pas moins vrai que, dans ses grandes lignes, l'œuvre est intacte et donne une haute idée de ces églises en orfèvrerie dont il subsiste aujourd'hui si peu d'exemples. Les châsses de Moissat-Bas et des dames Bénédictines de Verneuil, à peu près contemporaines l'une de l'autre, c'est-à-dire du commencement du XIIIe siècle, nous montrent deux échantillons com-

plets de l'art du nord de la France et de l'art méridional tel qu'il était quand l'orfèvre n'avait pas recours pour compléter la décoration des monuments à la palette de l'émailleur.

La série des chefs est représentée par de nombreuses pièces, quelques-unes de premier ordre. Je cite au hasard le chef de saint Adrien, en argent, de la cathédrale de Tours (XIII[e] siècle), celui de sainte Luce, en cuivre, à l'église Saint-Martin, de Brive (XIV[e] siècle), celui de saint Martin de Soudeilles, dont la mitre est ornée d'émaux translucides d'une finesse extrême qui prouvent que les orfèvres limousins du XIV[e] siècle savaient aussi bien fabriquer cette délicate décoration que les artistes du nord de la France ; le chef de saint Dumine, à l'église de Gimel, aux armes de Beaufort et de Turenne (XV[e] siècle) ; les deux chefs d'homme et de femme en argent repoussé exposés par M. Spitzer, œuvres hispano-flamandes, mais surtout flamandes, sorties, à la fin du XV[e] siècle, d'un atelier de Saragosse ; et enfin cette charmante tête de sainte Fortunade, en bronze, que j'ai eu la bonne fortune de signaler le premier, il y a deux ans, aux lecteurs de la *Gazette*. Ce chef n'est ni en or ni en argent ; il est assez riche de forme et de sentiment, bien qu'un peu maniéré, pour se passer de l'éclat et de la valeur du métal précieux.

Presque aussi importantes sont les statuettes en orfèvrerie, reliquaires ou non, qui figurent dans les vitrines du Trocadéro. J'ai déjà mentionné la Vierge de Beaulieu ; pour le XIII[e] siècle, on peut voir dans l'une des vitrines de M. Spitzer une charmante Vierge limousine, destinée à contenir la réserve eucharistique ; elle tourne le dos à un somptueux groupe en argent de la fin du XIV[e] ou du commencement du XV[e] siècle, une Vierge également, dont le brillant costume écrase la simplicité un peu campagnarde de la pauvre provinciale. Plus loin je vois un groupe bien connu, d'une facture admirable, le Reliquaire de Saint-Nicolas d'Amiens que les lecteurs de la *Gazette* connaissent déjà, car il leur a été présenté par M. Darcel lors de l'Exposition de Lille en 1874; plus loin encore une statue de sainte Foy, de Conques, en argent, œuvre fine, mais un peu courte ; le Saint Christophe de Longpré-les-Corps, dont l'attitude quelque peu tortillée annonce le voisinage des Flandres, le Saint Nicolas d'Avesnes-le-Comte, travail d'un orfèvre d'Arras, etc., etc.

En 1886 et en 1887, lors des Expositions rétrospectives de Limoges et de Tulle, qui eurent un si légitime succès, j'ai déjà eu l'occasion de faire ici même une sorte de plaidoyer pour l'orfèvrerie et surtout pour l'émaillerie limousine ; je n'ose me flatter d'avoir convaincu

ceux qui ne partagent pas sur ce point les mêmes opinions que moi, toujours est-il que les objections qui m'ont été autrefois présentées, comme à tous les tenants de Limoges, se font de moins en moins



CHASSE DE LA CATHÉDRALE DE CHALONS-SUR-MARNE

(Exposition universelle.)

entendre. J'aurais une belle occasion aujourd'hui pour recommencer la bataille, mais je ne le ferai point. Aussi bien, si je ne fuis point les luttes de ce genre, je ne les cherche pas non plus.

Beaucoup des pièces dont j'ai parlé il y a trois ans ici même figurent à l'Exposition. Si des morceaux de premier ordre tel que les châsses de Bellac ou d'Ambazac, manquent à l'appel, nous pouvons nous en consoler jusqu'à un certain point en contemplant la plus ancienne

pièce limousine signée, le Christ de Jean Garnier, qui fait partie de la collection Gay (fin du XIIe siècle), la plaque de Geoffroy Plantagenet, dont personne ne songe plus à contester l'origine limousine, les châsses de Gimel, de Moutiers, de Nantouillet, de la collection Spitzer, de Chamberet, de Châlons-sur-Marne, si curieuse avec ses figures d'apôtres aux chairs émaillées de rose ou de blanc, les Christs de la même collection Spitzer, du Musée de Bordeaux, de Guéret, les plaques du Musée de Nevers, des collections Maillet du Boullay, Vermersch, etc. ; les crosses de Poitiers, de Châlons, de Chartres, de Sens, de Soissons, d'Angers et de diverses collections ; les colombes eucharistiques de Laguene, d'Amiens et de la collection Spitzer ; le grand triptyque de la cathédrale de Chartres, nommé assez mal à propos *Châsse de Saint-Aignan*. En voilà assez, je crois, pour prouver la vitalité des ateliers du centre de la France, sur l'histoire desquels je n'ai pas à revenir. Cela soit dit d'ailleurs sans vouloir faire le moindrement de tort à l'admirable pied de croix de Saint-Bertin envoyé par le Musée de Saint-Omer ou aux émaux de la cathédrale de Troyes, œuvres exécutées sinon par des Allemands, du moins sous l'influence de l'art de la Meuse et du Rhin. Nous sommes assez riches et Limoges a produit des œuvres trop remarquables pour que j'aille nier le mérite de ces morceaux ; mais, c'est égal, je crois que tous ceux qui ont le sentiment de la couleur partageront mes préférences quand ils auront admiré les colorations chaudes de la plaque limousine qui occupe le centre de la vitrine de M. Spitzer. Jamais, ailleurs qu'en France, on n'a poussé plus loin le sentiment de ce que l'on peut produire avec l'émail.

Je me hâte de terminer ce trop long article et je m'aperçois que je n'ai parlé ni des émaux translucides de la fin du XIVe siècle, proches parents de ceux que possède le Louvre, envoyés par le Musée de Dijon, ni du calice entièrement recouvert d'émaux, ni de la grande monstrance exposés par M. Spitzer, ni de la dinanderie, ni des étoffes, ni du coffret en cuir de Clermont, ni des matrices de sceaux de M. Hoffmann, ni des ferronneries de M. Le Secq des Tournelles. Il faut, dit-on, savoir se borner ; mais comme je n'ai point de prétention à savoir écrire, je pense que la recommandation ne saurait m'être appliquée dans l'espèce. Et je ne jure pas, ma foi, que je ne reviendrai encore longuement quelque jour sur une réunion d'objets qui n'est pas un des moindres attraits de l'Exposition.

ÉMILE MOLINIER.

L'ARCHITECTE ET L'ARCHITECTURE MODERNES

LETTRE A M. FORMIGÉ



JE n'ai point l'honneur de vous connaître, Monsieur, et je le regrette. J'aurais voulu vous dire en face tout le bien que je pense de votre talent. Vos deux palais du Champ de Mars sont une trouvaille, d'un art sobre, riant, distingué, personnel et français jusqu'au bout des ongles. D'autres, plus autorisés, vous l'ont dit avant moi, mais personne avec plus de conviction et de sincérité.

Par malheur, je ne puis même vous faire mon compliment dans votre langue. Les termes de votre littérature spéciale ne me sont pas familiers, et je ne sais pas placer à point ces vocables sonores et techniques qui font si bien dans le discours. Peut-être ferez-vous peu de cas des éloges d'un homme « qui n'est pas du bâtiment » ; car hélas ! Monsieur, je ne suis pas architecte.

Je ne suis même qu'un amateur.

Connaissez-vous cette race singulière, négligée par les naturalistes ? L'amateur est un être à part qui tient à la fois du terre-neuve et du fossoyeur; sauveteur obstiné comme le premier, habitant les cimetières comme le second. Pourtant, il y a une nuance : le fossoyeur enterre ses morts, l'amateur déterre les siens. Autre détail : il choisit de préférence les morts de qualité.

L'exhumation opérée, les uns prennent le cadavre tel quel et le classent à son rang, avec une étiquette, dans les vitrines de leur

musée. Les autres l'époussettent, le nettoient, le consolident pour qu'il ait bon air, et lui donnent une place décorative dans l'arrangement de leur cabinet. D'autres encore, quand le cadavre est incomplet, font refaire un bras, une jambe, une tête ou un torse, suivant la lacune, ce qui ne manquera pas d'embarrasser étrangement les archéologues de l'avenir.

Ce n'est pas tout : après avoir installé ses corps glorieux, l'amateur les étudie, les compare avec les voisins, les interroge, les fait causer et finit toujours par en tirer pied ou aile, quelque histoire ou quelque vérité.

— Rien de mieux, me direz-vous; cette façon d'interviewer les morts, rattache le présent au passé et repose des soucis de l'avenir.
— J'en conviens, mais il ne faut pas en abuser. Or le rétrospectivisme sévit en ce moment à l'Exposition, les cas sont nombreux et inquiétants : histoire de l'arme, de la musique, de la peinture, de la sculpture, de la gravure, histoire des moyens de transport, de l'habitation humaine, de l'imprimerie, du théâtre, des médailles, des affiches, etc. N'êtes-vous pas un peu effrayé de ce grand branle-bas archéologique? Pour moi, je me défie des programmes de cette envergure; ils sont admirables en théorie et sur le papier, mais après? Voyez l'*Histoire de l'habitation humaine*, un beau titre à coup sûr et bien fait pour séduire un esprit ingénieux; qu'en reste-t-il en somme? des bâtisses trop petites pour des habitations, trop grandes pour des maquettes; quelques-unes inventées de toutes pièces pour la circonstance et sans valeur scientifique; un luxe d'inscriptions à côté d'hérésies bizarres, comme la prétendue maison gallo-romaine, composée de fragments provenant des Tuileries.

Si je ne me trompe, il y avait une autre histoire à faire, celle de l'architecture, et je m'étonne qu'on l'ait oubliée, du moment que l'on réservait une place à l'histoire de la peinture, de la sculpture et de la gravure. Grouper chronologiquement des moulages de tous les types de construction connus et authentiques, en se bornant aux parties les plus significatives ; faire saisir, d'une façon tangible, la raison des différents modes d'architecture, leur logique, leur lois, leur enchaînement et leur déduction historiques; montrer de même, par des exemples sévèrement choisis, comment tous les siècles et tous les peuples ont utilisé la pierre, le bois, la brique, la faïence, la terre cuite et le fer; un tel panorama, bien ordonné, ne pouvait manquer de réussir. Au besoin, on aurait semé çà et là des bars, des boutiques, un orchestre étonnant et quelques danseuses ; il faut bien

amuser le public, ce grand enfant, pour lui faire digérer la leçon.

L'histoire ou plutôt le tableau de l'architecture, tel que je le comprends, est encore à faire et personne ne paraît s'en occuper. Un jeune élève de l'École des Beaux-Arts à qui je montrais les traités de nos grands architectes de la Renaissance, dans leurs belles éditions originales, m'avouait ingénûment qu'il les voyait pour la première fois, qu'il n'en soupçonnait même pas l'existence, que du reste les lectures de ce genre étaient assez mal vues à l'École. Cela est-il vrai, monsieur, et ces nobles traités, modèles de doctrine, de bon sens et de bon langage, sont-ils dédaignés à ce point? Mais alors, où et comment nos jeunes gens apprennent-ils l'histoire? car on m'assure que les classiques du XVIIe et du XVIIIe siècle ne sont pas mieux traités à l'École que leurs confrère du XVIe. A défaut des monuments incomplets, altérés ou mutilés pour la plupart, n'est-ce pas une bonne fortune de posséder le commentaire de l'auteur lui-même, d'entendre son enseignement de sa bouche, de connaître sa pensée, la genèse de son œuvre, le milieu dans lequel et pour lequel elle a été conçue?

Aussi bien l'architecte n'est plus maître d'ignorer son histoire. Depuis un demi-siècle, les documents se sont multipliés d'une façon prodigieuse; grâce aux photographies et aux moulages, ils ont pénétré partout et vulgarisé le passé. En France, en Angleterre, en Allemagne, une foule de savants ont étudié par le menu l'architecture de tous les temps et de tous les peuples. Sans vouloir faire de l'architecte un archéologue, on a bien le droit d'exiger qu'il connaisse au moins ses grands ancêtres, ceux de son pays qui lui ont frayé la route et montré le chemin.

D'ailleurs, où l'École trouvera-t-elle un enseignement plus pratique et de meilleurs exemples? Quels honnêtes gens que ces vieux maîtres! Quelle conscience, et quel respect pour leur art! Quelle recherche incessante et passionnée du beau! Pardonnez mon enthousiasme, monsieur, mais ce sont mes morts et j'ai à cœur de les défendre. Tenez! j'ai sous les yeux l'*Architecture* de Philibert de l'Orme; rassurez-vous, je n'en retiendrai qu'un détail, l'importance qu'il donne à la coupe des pierres et le scrupule avec lequel il indique les moindres cotes de ses profils. De son temps, on croyait encore aux profils, à leur choix, à leurs proportions, à leur distinction. Nos jeunes gens ont changé tout cela : ils tracent leurs épures *de chic*, à l'aventure, suivant telle ou telle recette de l'École, quand ils ne laissent pas faire l'entrepreneur. Notre siècle aime les procédés expéditifs.

Eugène Delacroix voulait qu'on lui construise un tombeau à moulures très prononcées, « contrairement, disait-il, à ce qui se pratique aujourd'hui ». Que penserait le grand artiste, s'il pouvait voir le chemin que nous avons fait depuis sa mort? A force d'économiser sur la pierre et la main-d'œuvre, on n'admet plus que les corniches méplates et camardes, les arêtes émoussées, les reliefs sans vigueur, les moulures infinitésimales. Tant de mesquinerie énerve l'architecture et substitue au caractère, à l'accent, je ne sais quelle monotonie banale et plate.

Ajoutez la Voirie qui rogne impitoyablement les saillies sur la rue; la Ville, qui impose le grattage périodique des façades, c'est-à-dire la ruine à courte échéance de toute architecture; et puis l'ingénieur... Dieu me garde de manquer de respect à un personnage de cette importance; mais enfin il est permis de dire qu'il se mêle beaucoup d'architecture depuis quelque temps, et que ses procédés de simplification scientifique, appliqués au bâtiment, ne sont pas faits pour enrayer le mal.

A ce propos, je prendrai la liberté de vous soumettre une question: est-il vrai que la jeune École éprouve le besoin de créer un nouveau type, l'architecte-ingénieur ou l'ingénieur-architecte comme il vous plaira?

Je n'en vois pas la nécessité.

L'ingénieur et l'architecte ont chacun leur tempérament. Le premier aime les exercices de force et montre volontiers son talent; il sait, à un milligrame près, ce qu'il peut porter de kilos à bras tendu. Il a ses formules en poche, calcule, simplifie et réduit tout au minimum indispensable. Pour lui, la maison est une usine, un problème scientifique; c'est un utilitaire.

L'architecte, — du moins celui que j'imagine, — traite la construction comme un problème esthétique. Amoureux du beau, des proportions heureuses, des formes élégantes et distinguées, il combine la solidité de l'œuvre avec l'effet décoratif et cette pointe d'inutilité qui est l'esprit, le pittoresque, la grâce et la fantaisie. Il a de l'imagination; c'est un artiste.

Les deux humeurs sont incompatibles; essayez de les marier, elles ne tarderont pas à faire mauvais ménage. L'ingénieur sacrifiera toujours l'art à la science, l'autre la science à l'art. D'ailleurs, ni concessions, ni compromis éventuels : l'un est trop despote, trop autoritaire, l'autre trop nerveux et trop susceptible. Lancer nos jeunes gens dans cette voie, demander à l'École des Beaux-Arts de fabriquer

des êtres hybrides, des monstres à deux têtes, c'est une illusion et un péril. Le dilemme s'impose dans toute sa rigueur : ou architecte ou ingénieur, il faut opter pour l'un ou pour l'autre.

Or, on aura beau dire que les temps sont changés, que l'architecte doit subir, comme les autres, les conséquences d'une situation nouvelle, rien ne l'oblige à abdiquer, à jeter sa couronne d'artiste pour se faire ingénieur-constructeur de bâtiments. Les temps sont également changés pour le peintre, pour le sculpteur, pour le musicien, pour l'écrivain, pour le graveur; pourtant Gounod n'est pas devenu luthier, Gaillard imprimeur en taille-douce, Falguière marbrier, Zola typographe, Meissonier fabricant de produits chimiques; ils sont restés ce qu'ils étaient, des artistes. L'architecte doit faire comme eux; comme eux, il se sert d'objets matériels pour formuler sa conception et lui donner un corps; depuis Ictinus jusqu'à vous, monsieur, on n'a jamais fait autre chose. Et la toile qui exprime la pensée du peintre, la planche la pensée du graveur, le livre la pensée du poète, ont d'aussi bonnes raisons pour être solides et braver le temps, que la pierre, le bois et le fer qui expriment la pensée de l'architecte.

Donc, chacun chez soi, l'ingénieur dans son royaume et l'architecte dans le sien. Leur domaine est assez vaste, et ni l'un ni l'autre n'a besoin d'empiéter sur le voisin. Que l'architecte se familiarise avec toutes les formules de l'ingénieur qui concernent le bâtiment, c'est son devoir élémentaire. Qu'il ait même recours à l'ingénieur dans certaines constructions spéciales où le fer a une importance prédominante, cela va de soi, et la Galerie des Machines montre ce que l'on peut attendre de cette alliance bien entendue. Mais, si l'ingénieur fournit le squelette, c'est l'architecte qui lui donnera l'enveloppe, la forme, la couleur et la vie.

Vous savez tout cela par cœur, monsieur, et ce n'est pas à moi de vous l'apprendre. Vous faites ce que faisaient les grands maîtres de leur temps, ce qu'ils feraient encore s'ils revenaient au monde, de l'architecture pour les besoins et avec les matériaux contemporains. Être de son siècle, s'abstenir de bâtir une église gothique ou un temple grec, une caserne ou un cottage, quand on est chargé de construire un palais pour une Exposition, le mérite n'est pas mince par le temps qui court.

J'entends dire tous les jours à vos confrères : « Que voulez-vous? c'est le public qui commande, il faut bien le servir à son goût. » Le goût public, qu'est-ce que cela? Le goût dans les arts est le privi-

lège d'une oligarchie très étroite et le public n'y est pour rien. Qu'il impose ses convenances, son bien-être, son plan, soit; c'est à l'architecte d'imposer son goût, et l'architecte réussira toujours, pour peu qu'il ait du talent et de la volonté; vous le savez mieux que personne.

Eh bien! monsieur, et c'est là où je désirais en venir, je voudrais voir un groupe d'architectes de talent, — il n'en manque ni au Champ de Mars, ni à l'Esplanade, — serrant les coudes, organisant un mouvement, plantant leur drapeau et l'imposant au public. Je voudrais les voir s'affirmer, reprendre leur rôle d'autrefois et leur ancienne suprématie. Comment donc! l'architecte a sacrifié petit à petit une foule de ses attributions les plus légitimes pour les abandonner à l'entrepreneur, au tapissier, au décorateur; si bien que, chacun prenant sa part, voici l'ingénieur qui fait mine de vouloir s'emparer du reste.

Aussi, qu'est-il arrivé? Le monde voyant tant d'indifférence chez ceux qui devraient lui donner le bon exemple, se désintéresse à son tour de cet art par excellence qui passionnait nos ancêtres. Prenez au hasard un homme intelligent, bien élevé; parlez-lui d'une exposition de tableaux ou d'objets d'art, il accourt au plus vite et le voilà jugeant, discutant, critiquant. Il a une opinion à lui et la défend tant bien que mal. Proposez-lui d'aller voir une exposition d'architecture, il ne se dérangera pas; s'il accepte en rechignant, vous serez frappé de la banalité de ses jugements, de ses phrases toutes faites, de son impersonnalité. Rien ne le sollicite à s'occuper de ces choses. Au Palais de l'Industrie, le Salon des architectes est un désert; il n'y met jamais les pieds. Son journal, si vite informé, si abondant quand il s'agit de tableaux ou de curiosités, ne lui parle jamais d'architecture. Au cercle, il n'est pas mieux renseigné. Pour être au courant, il faut mettre la main sur les publications techniques. Prenez garde! au lieu de penétrer dans les esprits, de se mêler à l'atmosphère, d'être un art vivant, dont tout le monde a une teinture, comme la musique ou le dessin, l'architecture risque fort de devenir une exception, une spécialité, le privilège de quelques mandarins, une langue morte.

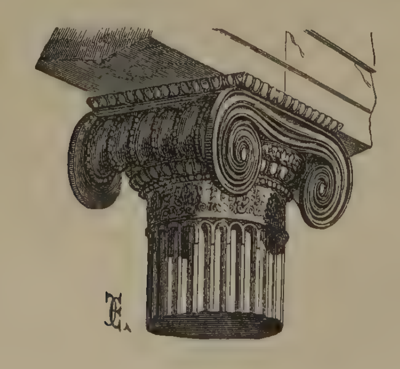
La réforme est indispensable. Il faut que l'architecte fasse l'éducation du public, qu'il rende ses Salons annuels attrayants, qu'il entre dans l'intimité de l'homme du monde par toutes les portes de la publicité, qu'il étudie ce qui l'intéresse pour lui en parler dans sa langue. Or, ce que le monde veut connaître, ce qui le préoccupe, ce n'est pas la construction officielle d'une nouvelle mairie, ni même la

maison de produit à six étages, c'est l'hôtel de tel financier, de tel artiste, de tel amateur, de telle femme à la mode, toutes choses dont on ne lui ouvre pas la bouche. A-t-on jamais signalé, par exemple, les travaux si neufs et si pleins d'ingéniosité de M. Émile Peyre pour Mme Roussel, Mme Stern, ou M. de Gunzbourg, et le merveilleux escalier, digne de Versailles, construit par lui pour M. le baron de Hirsch? Connaît-on l'hôtel de M. le baron de Rothschild et son hall lumineux; les cheminées monumentales et les galeries célèbres de M. Spitzer; la maison de M. Gaillard et son escalier de géants? Qui s'est jamais avisé d'étudier tous ces intérieurs décorés d'une façon si pittoresque par nos amateurs, les salons de M. Gavet, l'hôtel de M. Martin Le Roy, celui de M. Edmond Foulc qui a placé dans son hall, au milieu de tapisseries, de meubles et d'objets d'art, une lucarne tout entière du château de Montal et l'admirable jubé de marbre de Pagny? Toutes ces fantaisies délicates et raffinées, modèles excellents d'architecture privée, sont perdues pour le public; personne ne pense à les lui signaler.

Vous me direz que j'en parle à mon aise, que ces messieurs n'ouvrent pas leur porte si facilement, que l'amateur parisien passe pour une manière de pontife, qui s'enferme majestueusement dans son temple, sur la hauteur, et n'admet pas les profanes à la célébration de ses augustes mystères.

N'en croyez rien, monsieur; l'amateur ne pontifie point; c'est un homme qui sait vivre et qui n'a rien de majestueux. Il tient toujours sa porte ouverte et, quand des artistes comme vous lui font l'honneur de lui demander la façon dont il interprète les anciens à l'usage des modernes, il descend volontiers de son temple, pour leur tendre la main et leur souhaiter la bienvenue.

EDMOND BONNAFFÉ.





LES INDUSTRIES D'ART

A L'EXPOSITION

L'AMEUBLEMENT

C'est assumer une tâche particulièrement vaste et compliquée, que d'entreprendre un compte rendu de l'ameublement à l'Exposition, et de signaler à la bienveillance générale les hommes de goût qui dans ce grand tournoi international se sont spécialement distingués dans les arts du mobilier. Pour peu que l'on tienne à donner au lecteur une impression à peu près nette de l'effort produit par tant d'artistes et d'industriels intéressants, il n'est presque pas de professions dont il ne faille dire quelques mots. Les bois les plus variés, les tissus les plus divers, presque tous les métaux sont à examiner; et leurs applications sont si complexes et si nombreuses, que pour en parler sinon avec autorité du moins en connaissance de cause, il faut des compétences singulièrement étendues. Ajoutons que cette année, si l'on tenait à être complet, on ne devrait pas se borner à l'étude des diverses classes où sont directement exposés les produits de nos industries mobilières. Il faudrait parcourir presque toute l'exposi-

tion française, car l'ameublement tient, dans l'agencement général de la plupart des sections qui la composent, une place exceptionnellement considérable. On peut même dire que si la joaillerie, l'orfèvrerie, la bimbeloterie, la parfumerie et d'autres encore offrent au public un attrait aussi vif, l'art de l'ébéniste et du tapissier ne sont pas étrangers à cette impression particulièrement favorable. Jamais, dans aucune exposition antérieure, on n'avait, en effet, montré une pareille ingéniosité à composer des ensembles agréables, et c'est en grande partie à ces installations, qui décèlent un goût rare et une application délicate, que notre grande Exposition doit ce charme attachant et cette saveur si particulière que personne en Europe n'essaye de lui contester.

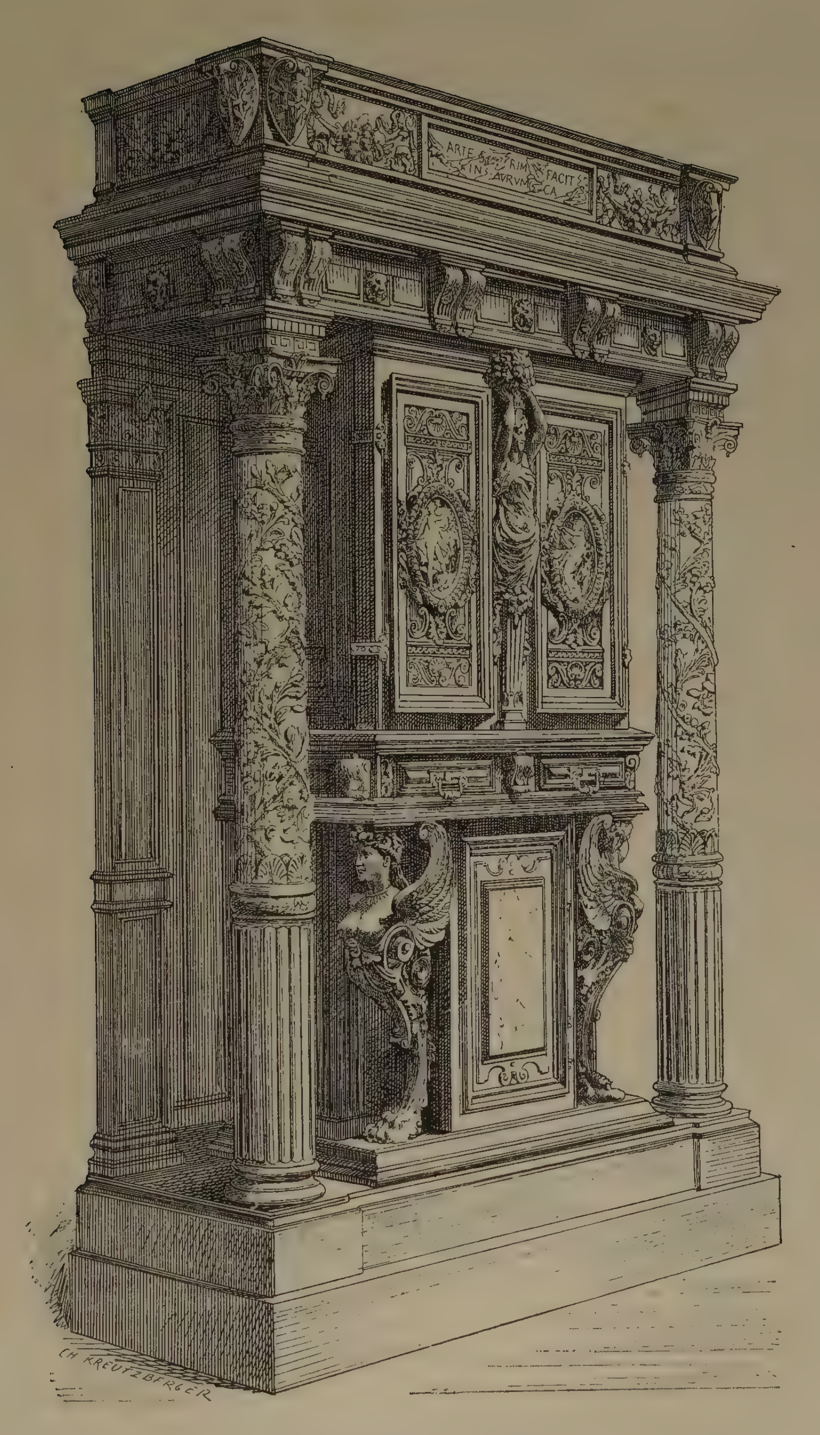
On éprouve, en effet, un plaisir indiscuté à contempler les élégantes vitrines en chêne sculpté, dans lesquelles les joailliers exposent leurs diamants, leurs rubis et leurs perles. Leur style général qui côtoie le Louis XV a été heureusement choisi. Les palmes et les rinceaux dont sont enveloppés les étalages affectent, par la flexibilité même de leurs lignes, un caractère capricieux et coquet qui convient bien à ces superbes et coûteuses inutilités. Les magnifiques et solennelles tentures en peluche d'un bleu légèrement passé, au milieu desquelles la massive et superbe orfèvrerie fait papilloter ses reluisances, produisent, d'autre part, une harmonie riche et grave qui met admirablement en valeur les chefs-d'œuvre réunis dans ce beau cadre. Les portiques, avec leurs cariatides un peu massives qui encadrent les tapisseries d'Aubusson et les étoffes de Roubaix, ont une solennité de bon aloi. Enfin rien n'est plus amusant que les contorsions rocailleuses des vitrines consacrées à l'article de Paris et à la parfumerie. Il n'est pas jusqu'aux exagérations de leurs couronnements, aux inflexions de leurs cartouches, et à leurs colorations veules et un peu fades, qui ne s'accordent avec la futilité des produits qu'elles sont chargées de contenir. Partout ce même accord se rencontre, au surplus, dans les sections consacrées aux tissus aussi bien que dans celles réservées à la céramique et, ne craignons pas de le redire, c'est en partie à la variété de cette décoration charmante, à l'ingéniosité de ce cadre si bien combiné, que le public doit l'enchantement qu'il éprouve à parcourir la section française.

On voit quel domaine considérable nous est ouvert et à quelles incursions nous pourrions être entraîné, mais que le lecteur se rassure. Notre intention n'est pas d'épuiser un si copieux sujet. Nous saurons nous borner à l'étude des principales spécialités de l'ameu-

ment, en nous appliquant surtout à mettre en relief les progrès considérables qui ont été réalisés dans les dix dernières années. Avant d'aller plus loin, qu'il nous soit permis, toutefois, d'émettre un regret : c'est que les nations étrangères se trouvent si incomplètement représentées, cette fois, au Champ de Mars. Pour des raisons qu'il n'est pas besoin de rappeler ici, un certain nombre de gouvernements ont cru devoir se dispenser de prendre part officiellement à cette grande fête du travail. Beaucoup d'industriels et les plus importants ont malheureusement pensé qu'il était de leur devoir de se conformer à ce regrettable exemple. Ces abstentions, n'hésitons pas à le dire, sont éminemment regrettables. Elles nous privent de points de comparaison précieux. Elles nous empêchent de connaître bien des choses qu'il nous eût été utile de savoir. Nos ébénistes, en effet, conviennent volontiers qu'à l'Exposition de 1878, la section si remarquée du mobilier anglais a été, pour un certain nombre d'entre eux, particulièrement suggestive, et tous ceux qui s'occupent du mobilier ont conservé un précieux souvenir de la délicieuse chambre à coucher que MM. Holland et fils avaient exposée, des fins dressoirs et des meubles à étagère de MM. Collinson et Lock, des sièges et des tables délicates dans le style de la *Reine Anne*, envoyés par MM. Brown frères, Jackson et Graham, Shoolbreed, James et Cie de Londres et Lamb de Manchester. Or cette année, aucune de ces maisons n'expose. Pour nous consoler de toutes ces abstentions, nous n'avons guère que les envois de MM. Edwards et Roberts dont quelques meubles en palissandre, traités dans le goût rocaille et rappelant la Régence, attestent assurément une grande habileté, mais ne nous apportent, hélas! aucun enseignement précieux.

Ce qui se produit pour l'Angleterre se répète ailleurs. L'Italie nous a envoyé, il est vrai, une certaine quantité de meubles en chêne et noyer sculptés, mais la qualité est loin de répondre au nombre, et quand nous aurons promené le lecteur devant les compartiments bondés de buffets, de tables et de sièges littéralement couverts de sculptures plus ou moins rudimentaires, notre instruction commune n'y aura rien gagné. Le seul avertissement que l'on tire de là c'est que l'excès d'ornementation est un défaut capital. Mais depuis longtemps la démonstration de cette vérité n'était plus à faire.

Dans les autres pays, c'est la même pauvreté. En Belgique où les bons ébénistes abondent cependant, nous ne rencontrons guère que la contrefaçon des meubles parisiens, contrefaçon un peu hâtive et qui vise surtout le bon marché. A l'exception de magnifiques parquets



CABINET EXÉCUTÉ PAR M. BLANQUI, SUR LES DESSINS DE M. P. SÉDILLE.

(Exposition universelle de 1889.)

d'assemblage exposés par M. Louis de Waele et qui sont tout à fait hors de pair, et de quelques petits meubles dans le style Louis XV assez soignés comme dessin et comme exécution, envoyés par M. Briots, nous ne voyons presque rien à citer. Et en effet, les tentatives provinciales de MM. Mustsaers Noez et Teugels-Schippers de Malines, ainsi que l'effort de M. J.-A. Goyers de Louvain pour ressusciter l'ébénisterie liégeoise, s'ils sont honorables, ne nous paraissent pas appelés à un grand avenir. Le Danemark et la Russie n'exposent que quelques meubles isolés et sans intérêt marquant. Enfin dans la section espagnole, une demi-douzaine de sièges pesants et romantiques, à dossier en ogive et couverts de bas-reliefs mouvementés, nous frapperont plutôt par leur étrangeté que par leur caractère plastique. Toutes ces expositions un peu avortées ne sauraient donc nous retenir et nous devrons nous borner aux sections françaises. Hâtons-nous d'ajouter que ces dernières sont si abondamment fournies en spécimens du plus haut intérêt, que nous n'aurons point trop à regretter de voir ainsi notre inspection strictement limitée.

I.

LA MENUISERIE EN MEUBLES ET LE BOIS SCULPTÉ.

Dès qu'on pénètre dans la classe 17 qui comprend la menuiserie en meubles et l'ébénisterie, on éprouve un sentiment d'apaisement et un bien-être inexprimables. On est frappé par l'agréable disposition de l'ensemble, par la forme heureuse des meubles exposés, par leurs bonnes proportions et surtout par leur sobriété relative. Nulle part on ne remarque d'encombrement. Partout les objets sont juste dans le nombre qui convient. Aucun d'eux, même parmi les plus riches, même parmi les plus coûteux, ne semble faire étalage de sa somptuosité. Tous, en outre, sont gais à l'œil, même les plus sombres, et dès qu'on procède à un examen attentif de leur confection, la plupart nous surprennent par l'étonnante supériorité de la fabrication, par la perfection absolue de la main-d'œuvre. Dans tous ces ouvrages conçus avec un goût souvent irréprochable, rien n'a été livré à l'abandon. Les plus petits détails ont été l'objet d'un soin spécial. Toutes les parties montantes se trouvent bien d'aplomb. Les assemblages sont d'une netteté irréprochable. Les tiroirs et les portes ferment hermétiquement, et sans frottement suspect. Les placages intérieurs sont

aussi bien traités que ceux du dehors. Le corroyage des bois employés pour les surfaces les moins visibles est aussi régulier que dans les façades les plus apparentes, et les parties sculptées ne sont pas seulement exécutées avec une finesse de bon aloi, elles ont une souplesse, un gras qui rappellent les meilleures époques de la menuiserie française.



HORLOGE EXÉCUTÉE PAR M. LEMOINE.

(Exposition universelle de 1889.)

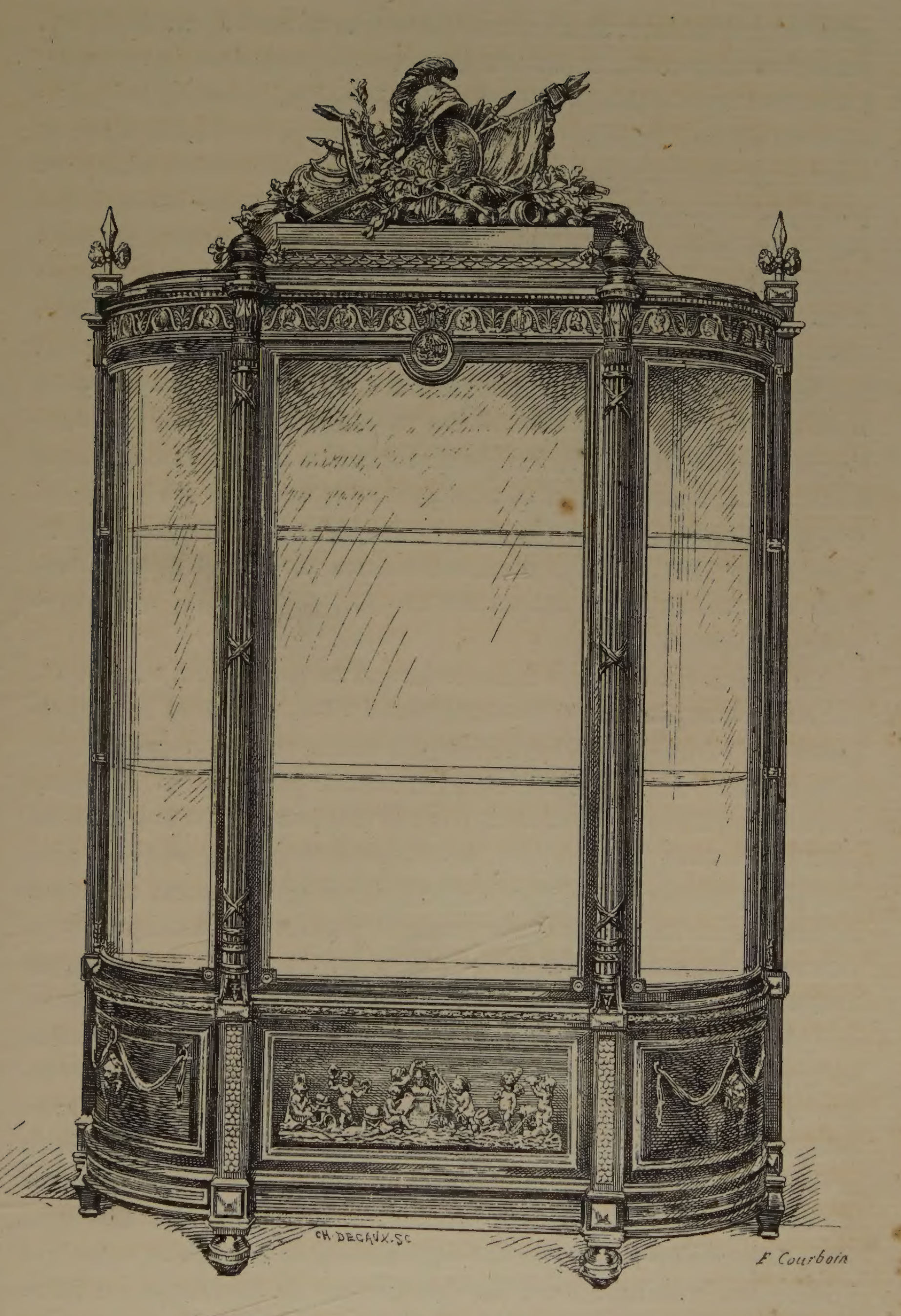
Nous pouvons donc être fiers, et à juste titre, de l'habileté de nos fabricants et de l'instruction technique de leurs collaborateurs. Jamais à aucune autre époque on n'a mieux travaillé le bois que de nos jours. Jamais, au point de vue de l'exécution, on n'a fait preuve de plus d'adresse et d'intelligence. Une pareille constatation a son prix en tout temps; mais elle tire une importance considérable des circonstances toutes particulières dans lesquelles elle se produit. Il y a juste un siècle, en effet, que les corporations ont été abolies; il y a juste un siècle, nous ne devons pas l'oublier, que les Jurandes et Maîtrises ont pris fin et cette admirable perfection de la main-d'œuvre, se manifestant d'une façon si éclatante, est la meilleure réponse qu'on puisse faire aux lamentations rétrogrades de ceux qui continuent de nos jours à regretter le beau temps des Maîtrises et des corporations.

Il serait imprudent, toutefois, de vouloir pousser la démonstration à l'extrême, et de prétendre que cette même supériorité de travail se retrouve dans tous les ouvrages de nos fabricants. Il demeure bien entendu que les meubles si brillamment exposés au Champ de Mars doivent être considérés beaucoup plus comme des spécimens de ce qu'on peut faire, que comme des échantillons de ce

qu'on fait couramment. Ce sont, au sens industriel et professionnel du mot, de véritables chefs-d'œuvre. Mais cette même qualité appartenait également aux meubles anciens, qui peuvent nous servir de points de comparaison. Et, puisque incidemment nous abordons ce point de nos études, qu'il nous soit permis de faire une courte digression et d'adresser à nos fabricants de meubles une critique motivée.

Depuis vingt ans, dans tous nos ateliers importants, la machine habilement conduite s'est en partie substituée à la main de l'ouvrier, aujourd'hui presque partout les bois sont débités et corroyés à la vapeur; les feuilles de placage sont déroulées mécaniquement; les marqueteries sont découpées à la scie sans fin, et les moulures au lieu d'être péniblement poussées sur le banc à profiler sont instantanément obtenues par les vertigineuses rotations de la « toupie ». Grâce à des machines nouvelles, les bas-reliefs qu'on obtenait déjà par un étampage à forte pression, et la ronde bosse qu'on devait sculpter au ciseau seront avant peu taillés et sculptés mécaniquement dans la masse. Déjà l'on peut voir, dans le palais des Beaux-Arts, deux très curieux bas-reliefs de M. Levillain exécutés d'après ce procédé, et avec une telle perfection que le jury de sculpture les crut d'abord coulés en bronze. Il n'y a donc aucune témérité à prétendre qu'avant longtemps des meubles qui jadis étaient fort compliqués de fabrication et par conséquent fort coûteux, pourront être établis à des conditions relativement fort douces. Fines marqueteries, sculptures délicates, moulures tourmentées, corroyage et fabrication, tout s'exécutant mécaniquement, il suffira de créer un bon modèle conçu avec goût et très sévèrement étudié, pour pouvoir, sans grands frais, le répéter à un nombre considérable d'exemplaires. C'est pourquoi nous aurions souhaité de voir, cette année, au Champ de Mars, un essai ou deux de ces mobiliers types. Dans un temps comme celui que nous traversons, une tentative de ce genre aurait certainement obtenu le plus éclatant succès et les grandes maisons de Nouveautés qui, désormais, se piquent de faire des meubles et de la tapisserie, auraient assurément trouvé dans ces recherches utiles un emploi plus profitable de leurs énormes capitaux, que dans leurs exhibitions de luxe débordant et tapageur, d'un goût au moins douteux et d'une utilité contestable.

Ces réserves faites, qu'il nous soit permis de répéter que la plupart des meubles sculptés exposés par nos menuisiers et par nos ébénistes, sont extrêmement remarquables comme exécution, et attestent de grands progrès réalisés depuis l'Exposition dernière. Comme exemples de cette fabrication irréprochable, nous pourrions citer chez M. Qui-



VITRINE COMPOSÉE ET EXÉCUTÉE PAR M. CHEVRIE.

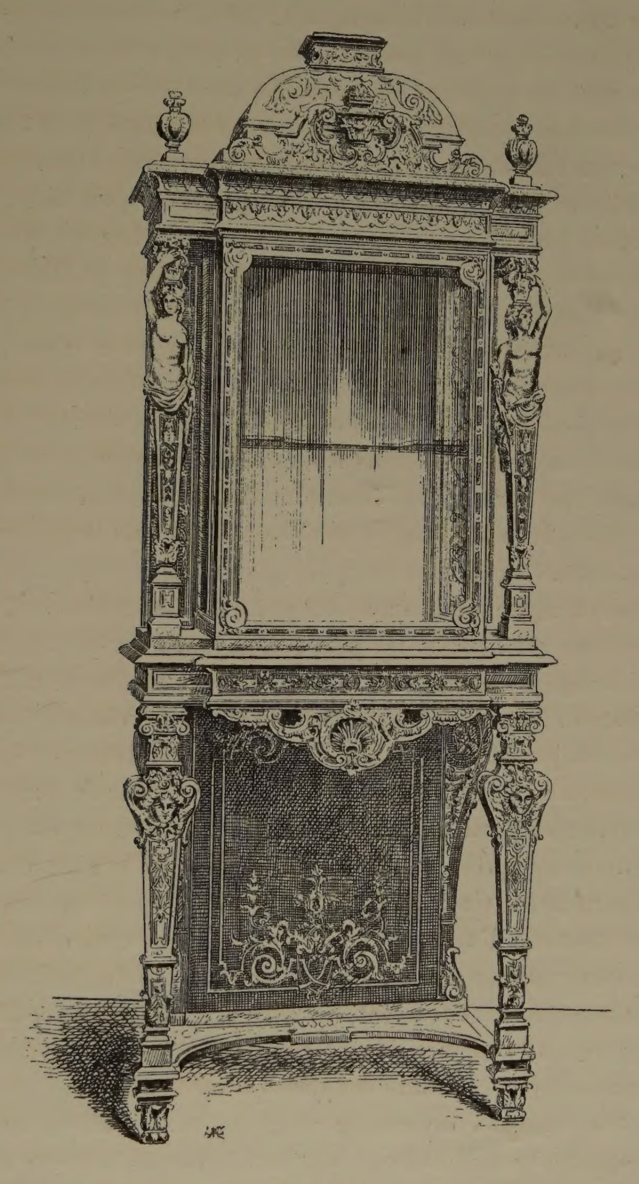
(Exposition universelle de 1889.)

gnon tel joli cabinet, d'une construction parfaite, élégant de forme, enrichi de colonnettes, de bas-reliefs de bronze, et de frises en marqueterie. Tout auprès chez M. Blanqui, de Marseille, on remarque également un cabinet du même genre, ainsi qu'une petite armoire à deux corps, englobée dans une sorte de portique, et dont le soubassement est porté par des sphinx d'un grand caractère. Ce meuble monumental dans lequel on reconnaît l'inspiration de M. Sédille, l'éminent architecte, peut bien être critiqué sur quelques points. On peut lui reprocher d'être un peu trop monumental peut-être, et plus majestueux qu'utile, mais on ne peut en méconnaître la grande et fière allure et surtout l'exécution magistrale. M. Louveau a également envoyé un petit meuble marqueté d'une fabrication extrêmement soignée; et dans l'exposition de M. Drapier se trouvent de petits cabinets Renaissance d'une parfaite tenue. Je n'oserais prétendre que tous ces beaux ouvrages soient supérieurs à la superbe armoire que M. Fourdinois fils exposait en 1867. Mais je tiens à constater que ce qui passait alors pour un chef-d'œuvre unique est devenu, depuis lors, un article presque courant.

Ce n'est point du reste faire assez que de remonter à vingt-deux ans en arrière pour se rendre compte de l'effort produit et du progrès accompli. Il faut se reporter au temps lointain du roi Louis-Philippe, et se souvenir de ce qu'était alors le mobilier de nos pères. Le règne de l'acajou plaqué achevait de briller de toute sa splendeur; celui du palissandre était à son aurore. Le noyer détrôné, ne trouvant plus d'emploi que sous forme de placage, était relégué dans les mobiliers de campagne. Le nom du bois employé parlait seul à l'esprit et la valeur des façons était absolument ignorée. C'est alors que quelques hommes d'intelligence et de goût s'ingénièrent à rendre à nos essences indigènes une partie de leur faveur passée, et s'efforcèrent de remettre en honneur le chêne, le noyer et le poirier noirci. Les frères Grohé, Sauvresy, Fourdinois père, s'inspirant des armoires à niches, à fines colonnettes et à frontons, que la Cour des Valois appréciait si fort, et de ces tables aux volutes majestueuses que dessina Androuet du Cerceau, enfantèrent toute une suite de meubles élégants, sveltes, gracieux, mais de pure décoration, ornés de pilastres et de bas-reliefs rappelant l'École de Fontainebleau. Puis des meubles de décoration on passa peu à peu aux meubles de service et c'est de là que, vingt ans plus tard, devaient sortir cette profusion de salles à manger Henri II, de cabinets et de chambres Renaissance où tout n'est pas parfait assurément, mais dont la restitution plus ou moins inexacte constitue

cependant une véritable révolution dans l'histoire de notre mobilier.

A partir de ce moment, en effet, le travail du bois commença à



VITRINE COMPOSÉE ET EXÉCUTÉE PAR M. FLACHAT.

(Exposition universelle de 1889.)

compter dans le prix des meubles. Les façons parurent aussi précieuses que la matière employée. En outre, c'est à cette école nouvelle que se forma cette phalange de vaillants sculpteurs qui allait

non seulement couvrir d'ornements plus ou moins choisis une quantité prodigieuse de meubles en bois naturel, mais encore nous permettre de rendre au bois sculpté et doré la place d'honneur qu'il avait jadis dans les salons de nos ancêtres. Ajoutons qu'une fois l'élan donné, on ne s'arrêta point en route. Le mobilier de la Renaissance, quelles que soient ses qualités décoratives et plastiques, est médiocrement commode. On sent qu'il a été taillé pour d'autres muscles que les nôtres. On se persuada promptement que le XVIIe et le XVIIIe siècle, plus hospitaliers, pouvaient également profiter de l'habileté reconquise, et voilà comment, au Champ de Mars, on peut voir une multitude de beaux meubles rappelant toutes les époques fameuses de notre histoire mobilière, traités avec une puissance d'exécution qui nous charme, avec une sûreté qui nous étonne, avec une finesse à la fois précieuse et exempte de maigreur.

Parcourez la classe 17, vous rencontrerez partout des spécimens remarquables de cette sûreté de main ; de cette facilité à assouplir la matière la plus rebelle, à sculpter avec art les bois les plus cassants et les plus durs. Remarquez chez M. Jeanselme ce magistral buffet à deux corps en noyer ciré, orné d'un puissant bas-relief, qui rappelle par ses courbes solennelles les plus beaux jours du Grand Roi. Tout à côté, contemplez l'horloge et le baromètre exécutés par M. Guéret et qu'expose M. Lemoine. Voyez ensuite les belles cheminées à cariatides envoyées par M. Roll et par M. Flachat; celles aussi composées et exécutées par M. Hugnet, par M. Bosnier et par le successeur de M. Renouvin; et profitant de l'occasion, accordez un coup d'œil au beau lit à lambrequins et têtes de femmes qu'expose cet artisan habile. Autre part, c'est M. Chevrie qui a composé une magistrale vitrine, couronnée d'un trophée de puissante allure, c'est M. Perol qui expose un remarquable buffet vitrine et M. Morin qui nous montre des tables superbement traitées, pendant que M. Quignon fait courir sur ses jolies bibliothèques des guirlandes de roses enlevées en plein bois avec une légèreté et une souplesse incomparables.

Tous ces meubles, ne craignons pas de le redire, sont d'une facture supérieure et font le plus grand honneur à notre temps. On a quelque raison d'être fier d'être Français et Parisien quand on voit tant de goût, d'érudition, de science et de logique dépensés par de simples fabricants. Notez que nous n'avons encore rien dit de deux pièces capitales en leur genre : de l'escalier exposé par M. Damon qui est assurément, comme dimensions, le morceau le plus considérable de toute l'Exposition, et du lit exécuté par M. Fourdinois, pour